

UMA POÉTICA DO INUMANO: MICROESFERAS INSULARES¹

Maria Conceição Monteiro²

RESUMO: O ensaio aborda o gênero de horror no cinema e na literatura, para pensar o corpo mecânico feminino como corpo-inumano, sintoma necessário para experienciar-se como outro. Analisam-se produções de Bioy Casares e Tarkovski, em cujas ilhas, além da expressão do corpo como espaço de outra vida, questiona-se, mediante a imaginação, o corpo impossível e inumano. Demonstra-se como, nesses autores, há uma constante remissão a experiências reprimidas, que não podem ser ajustadas à realidade nossa cotidiana, e que, conduzindo ao êxtase e ao medo, revelam-se fundamentais para pensar-se o inumano nas artes, como dimensão que se configura aquém ou além da racionalidade.

Palavras-chave: corpo; inumano; imagem; cinema; literatura.

A POETICS OF THE UNHUMAN: INSULAR MICROSPHERES

ABSTRACT: The essay approaches the horror genre in film and literature, to think of the female mechanical body as an unhuman body, a necessary symptom to experience oneself as another. The productions of Bioy Casares and Tarkovsky are analyzed, in whose islands beyond the expression of the body as the space of another life, the impossible and unhuman body, through the imagination, is questioned. It is demonstrated how, in these authors, there is a constant remission of repressed experiences, which cannot be adjusted to our everyday reality, and which, leading to ecstasy and fear, are fundamental to think of the unhuman in the arts, as a dimension that is either below or beyond rationality.

Keywords: body; unhuman; image; cinema; literature.

No presente ensaio, o meu interesse é o corpo mecânico feminino, corpo construído pela técnica, no espaço literário e cinematográfico. Um corpo sempre aberto a inscrições, por ser receptáculo de fantasias. Esse corpo faz-se figura catalisadora que vai desencadear um processo inesperado e incontrolável de desejos obscuros e de forças ocultas. O corpo mecânico opera como figura que expõe os conflitos humanos, e que, como em um palco, através do uso de máscaras, protagoniza a encenação de vidas alternativas. O meu objetivo é juntar os fios que conectam a técnica à imaginação, e o

¹ Este artigo é um capítulo do livro, com algumas modificações, *O corpo mecânico feminino*.

² Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (1998). Professora titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

corpo humano ao corpo mecânico feminino, a partir de relações que estabeleço entre o romance *A invenção de Morel* (1941), de Bioy Casares e o filme *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovski.

As ilhas como microesferas uterinas

Nasci numa ilha, onde o mar é forte e tem cheiro de mormaço. Sempre a senti como espaço misterioso que se abria para atizar a imaginação criadora daqueles que nunca temeram penetrar nas zonas escandalosas. Sempre se tem algo a encontrar numa ilha, basta procurar. Sinto a ilha como espaço de transcendência, de possibilidades. Nunca esquecerei o cheiro que sentia aí, um cheiro construído por uma composição tríade, por uma mescla agregadora do mar, do sol e do sal. Era um cheiro único que já não há mais, mas que existe presente na minha memória. Viver em uma ilha é de certa forma voltar a um estado originário, a um espaço de liberdade, pelo menos na fantasia. Toda ilha é mágica e foi essa magia que encontrei na Ilha de Morel e na Ilha Solaris, com suas imagens que revelam a relação que se oculta e se revela entre a imaginação e o desejo.

Histórias de ilhas sempre povoaram o desejo e a imaginação do ser humano. É à ilha de Ítaca que Ulisses retorna depois de uma ausência de 20 anos. O impulso por utopias insulares assinala o desejo por mundos melhores, ou seja, uma tentativa de fugir de uma realidade anêmica em busca de um mundo ideal. Observamos que, na tentativa de defender uma distribuição igualitária de bens, Thomas More (*Utopia*, 1516) e Tommaso Campanella (*A cidade de sol*, 1623) projetam uma sociedade que se aproxima dos ideais socialistas, sem propriedade privada, cuja realização lhes parecia possível com os meios existentes na época. Os seus lugares ideais, em oposição aos modernos projetos socialistas de sociedades futuras, não se localizavam no futuro, mas unicamente a uma distância espacial do lugar de residência dos autores. O espaço utópico de More situa-se em uma ilha do oceano, e o Estado-sol de Campanella, no interior do Ceilão, também uma ilha (Horkheimer, 1984: 92).

Um pensador que considera a ilha como uma microesfera é Peter Sloterdijk, figura fluorescente, sempre transformando os seus objetos em um dizer que se faz prática de dizer a verdade, ou seja, um filósofo que faz objeções, questiona, como se fizesse do

mundo um palco de interrogações. E esse filósofo alemão me ajuda a imaginar as ilhas como próteses de mundos.

Segundo Sloterdijk (2006: 237-280), desde *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, os europeus admitiram que os humanos são seres que têm algo que buscar nas ilhas. Desde aquele célebre naufrágio, a ilha no oceano distante serve de cenário para processos de revisão das definições de realidade em terra firme. Contudo, a essência da utopia não é mera ficção, mas o ideal possível como real em processo de realização. Essa constatação nos leva a entender a assimetria das relações entre terra e ilha.

Sloterdijk elabora uma teoria esferológica da ilha, para mostrar como resultam possíveis mundos interiores animados, e como pluralidades de mundo de tipo análogo formam um bloco em forma de arquipélagos e rizomas do mar. Em “A ilha deserta”, Deleuze observa que a ilha não é outra coisa senão um sonho dos homens, e os homens a mera consciência da ilha. Essa relação só seria possível, segundo Deleuze, sob a seguinte condição:

[...] seria preciso que o homem se sujeitasse ao movimento que o conduz à ilha, movimento que prolonga e retoma o impulso que produzia a ilha. Então, a geografia se coligaria com o imaginário. Desse modo, a única resposta à questão cara aos antigos exploradores (“que seres existem na ilha deserta?”) é que o homem já exista aí, mas um homem pouco comum, um homem absolutamente separado, absolutamente criador, uma Ideia de homem, em suma, um protótipo, um homem que seria quase um deus, uma mulher que seria uma deusa, um grande Amnésico, um puro Artista, consciência da Terra e do Oceano, um enorme ciclone, uma bela bruxa, uma estátua da Ilha da Páscoa. Na ilha deserta, uma tal criatura seria a própria ilha deserta à medida que ela se imagina e se reflete em seu movimento primeiro. Consciência da terra e do oceano, tal é a ilha deserta, pronta para recomeçar o mundo. [...] é duvidoso que a imaginação individual possa por si mesma elevar-se até essa admirável identidade (Deleuze, 2006: 19).

As posições de Sloterdijk e Deleuze em relação à ilha remetem à reflexão sobre o mundo como um espaço interior possível, que abriga em si memórias. Em *Solaris* (1972), do diretor russo Andrei Tarkovski (1932-1986), a memória está presente e constantemente aparecendo, como se invadisse o presente e se misturasse com ele; para o inventor Morel, de *A invenção de Morel* (1941), de Bioy Casares (1914-1999), a memória precisa ser constituída através da projeção e gravação da imagem técnica, forma de preservar o tempo.

E a ilha propicia, como grande protagonista, que cada um se aceite naquilo que é, no humano de cada um. Para o narrador de *A ilha de Morel*, esse processo se dá através da paixão pela imagem de uma mulher; e para Kelvin, em *Solaris*, através da memória da mulher, da mãe e do pai, que, enquanto memória, sempre retorna.

Penso a estação espacial, em *Solaris*, como uma ilha separada e absoluta, um planeta oceânico: é um sucedâneo de ilha que possui todos os traços essenciais de uma ilha natural, de que constitui uma espécie de réplica técnica. Ao contrário da ilha em Bioy Casares, a ilha técnica de *Solaris* prescinde da fixação a um lugar e converte-se em uma ilha móvel que se aventura no vazio.

Talvez possamos entender a ilha como uma bolha redonda, um útero. Desabrigados e desaconchegados num mundo onde as “bolhas brilhantes” ou “cúpulas celestes” (Sloterdijk, 2011: 24) desabaram e foram substituídas por redes e apólices de seguro, em que o corpo busca criar uma nova constituição imune em pele medial eletrônica, os nossos personagens buscam um misterioso lugar de existência, longe do esquecimento do ser; buscam a ilha ontológica de mundos interiores. Ou seja, somos seres desprotegidos com a morte de Deus. E o processo dessa desmistificação da relação entre o indivíduo e Deus leva ao que Sloterdijk vai chamar de “o idiota do cosmos” (2011: 23), por sermos órfãos. Assim, toda técnica pretende ser uma forma de resgate dessa proteção originária, ainda que sem transcendência. Por outro lado, a ilha não é uma cúpula celeste em cujo interior a paz se restaura; ao contrário, é o lugar onde se dá a própria percepção da tensão entre o “eu” e o “sou”, da enorme angústia dos nossos limites e experiência de proximidade e distância do ser, do que decorre ser a ilha um espaço-desejo de retorno ao estado anterior, originário, onde surjo naquilo que sou e não sou, na minha humanidade. Estar na ilha, assim, é voltar ao útero, à casa primeira, e esse sentido vai para além do espaço que ela ocupa, pois o útero, a casa, é uma delimitação do vazio, onde nos recolhemos e somos acolhidos, dada a nossa finitude. É que o corpo, sendo a nossa própria casa, nos oferta o acolhimento do que somos e para onde nos podemos recolher. Por isso a ilha é uma microesfera uterina.

E nessa microesfera os personagens são ligados por uma força mágica e um efeito hipnótico de proximidade (Sloterdijk, 2011: 540), como se a terra e a água levassem de volta ao útero materno, “àquelas raízes que para sempre ligam o homem à Terra onde

nasceu” (Tarkovski, 2010: 239). Os personagens estão na ilha, ilha como espaço existencial. Esse princípio, a relação íntima com o espaço, deveria deixar claro por que uma vida é sempre uma vida-no-meio-de-vidas. É a proximidade do eu com o vigorar do que é vigente em mim, o meu desdobrar de mim, é o meu ser-na-ilha em que a ilusão é a minha possibilidade. O que nutre o devaneio é a fantasia de viver a ilusão da ventura, fazendo sonhar todo um universo. Ou seja, essas obras insulares, através da imaginação, confrontam o limite absoluto, em que o impensável é possível.

As ilhas e o inumano

Para completar as ideias aqui desenvolvidas sobre ilhas, é necessário pensar que tipos de imagem de mulher surgem nesses espaços. Vejo-as como mulheres inumanas. Inumanas por serem ex-corpos que retornam como imagens. São inumanas por não ocuparem um lugar comumente associado às noções de humano, ainda que, paradoxalmente, só existam em uma perspectiva do humano. Ou seja, é o humano que, através da técnica, possibilita o surgimento do inumano como questão, na literatura e no cinema. O inumano é fruto do desejo, daquilo que necessita vir para fora, retornar ao lugar originário. A ilha remete a esse lugar, pela sua própria formação geográfico-uterina. É um corpo de mulher que retorna, de forma inumana, pois já não mais é. Na ilha de Bioy Casares, o inumano surge pelo desejo de eternizar o corpo através da máquina. E em Tarkovski, pelo desejo de reconciliação com o passado, uma expiação de culpa. O inumano possibilita também o jogo de fantasia, pois surge como um ser que é e, aos poucos, vai-se revelando no que não mais é. Daí ser corpo que opera em um entre-espaço (ilha/útero), em um entre-ser (inumano/humano). As ilhas propiciam projeções de desejos recônditos, que surgem nessas geografias que incitam ao delírio, à loucura, à alucinação de uma necessidade que rasga a mente para fazer-se presença. Contudo, na arte, por ser espaço de possibilidades, o inumano, como imagem-mulher, corporaliza-se através do desejo, da ilusão, onde tudo pode ser. O corpo inumano de Olimpia e Hadaly difere do corpo inumano nas ilhas de Bioy Casares e Tarkovski. Aqueles são corpos construídos; estes, corpos que surgem, uma visitação inesperada. E tanto para os personagens como para os leitores o corpo de mulher nas ilhas é real, até o momento final, quando tudo é explicado e sua existência se esvai, mas tudo existiu enquanto imagem corporalizada. São ex-corpos feitos imagens-representações, que, em Bioy Casares, responde a um amor ideal, e, em Tarkovski, a uma história de amor inacabada.

Essa aparição remete à ideia do estranho, como pensada por Dylan Trigg (2014), pois o estranho torna-se o lugar de reavaliação crítica de normas existentes, em que o olhar da subjetividade humana perde o seu lugar privilegiado. Com o inumano, algo retorna para assombrar o ser humano, sem que seja plenamente integrado na humanidade. Nesse contexto, o inumano está ligado às noções de alienação e de inconsciente. Outro fator importante a esse respeito é que o aspecto diferenciador do inumano é precisamente não negar a humanidade, apesar de, em termos experimentais, poder ser sentido como uma força de oposição. No entanto, é precisamente através da inclusão do humano que o elemento inumano torna-se visível.

O gênero de horror no cinema e na literatura, através da imaginação, vai pensar o corpo mecânico feminino como corpo-inumano, um sintoma necessário para experienciar-se como outro. O horror envolve não somente a estrutura do humano tornando-se inumano, mas também a experiência temática dessa transformação (Trigg, 2014: 8-9). Este horror é sugerido pelo horror conceitual e também pelas articulações fílmicas e literárias dessas ideias. O inumano em Bioy Casares e Tarkovski exprime o corpo como espaço de outra vida. Se em Tarkovski o corpo de Hari é exposto como um corpo morto que retorna à vida através da imaginação de Kelvin, em Bioy Casares o corpo é imagem que se projeta sempre no mesmo lugar na ilha. Bioy Casares e Tarkovski, além de exprimirem o corpo como espaço de outra vida, também, ao se expressarem através da imaginação, corporalizam questionando, por intermédio da imagem, o corpo impossível e inumano. Esses autores apontam para experiências que são reprimidas, pois não podem ser ajustadas à realidade nossa cotidiana. Experiências que abarcam o êxtase e o medo são fundamentais para pensar o inumano nas artes que tematizam o horror, pois aí sempre há o experienciar daquilo que foge à nossa explicação cotidiana racional. Contudo, paradoxalmente, somente alguns seres podem viver esses momentos de revelação ou epifanias, na vida e na arte.

O inumano refletido nas ilhas de Bioy Casares e Tarkovski é aquilo que se revela e não se revela totalmente. Dentro desse raciocínio, Thacker (2011: 7-8) argumenta que o inumano não é para ser encontrado mais além; ao contrário, ele se encontra exatamente nas fissuras, nos lapsos ou lacunas do mundo do inconsciente. O inumano é o que as ilhas refletem ao ocultá-lo. Acredito que este é o horror que me assusta pela minha impotência frente ao inexplicado. Vejo aqui o meu limite no espaço. A literatura e o cinema abrem

as cortinas do palco e me levam a confrontar o medo. Ecoando Lovecraft, o horror não é apenas sobre o medo, mas, ao contrário, é sobre o pensamento enigmático do desconhecido; o desconhecido que se desdobra de mim, de outra vida de mim, do impossível de mim, do nada de mim.

Do nada da ilha de *A invenção de Morel*, e de *Solaris*, por si em estado de deterioração, de onde em instantes surgem vidas, começa um processo de desaparecimento: ele não existe mais e tampouco os seus sonhos, delineados em forma de mulher. O que havia de vida – a ilha e o protagonista – e de não-vida – os devaneios corporalizados em imagem de mulher – de repente cessa de existir, deixando a certeza, ou a dúvida, de que tudo e nada existiu: “Tudo o que existe, existiu, existirá não mais carregará qualquer vestígio de sua presença” (Trigg, 2014: 2). Trigg sintetiza essas ideias numa interessante tese: “Somente na disjunção entre a experiência de si como humano e a percepção que esta mesma entidade está fundamentalmente além da humanidade, está a possibilidade de uma fenomenologia do inumano” (51). O ponto-chave para a compreensão de *Solaris* é exatamente a percepção de que, mesmo na morte, os mortos permanecem como elementos do horror, criaturas que surgem de uma ausência da vida para ocupar a existência anônima que permanece no excesso do ser.

Solaris é um exemplo dessa corporeidade anônima que, ressoando Trigg, retorna da sepultura. A cena entre Hari e Kelvin é particularmente assombrosa por perturbar o nosso conceito de morte, anonimato e corporeidade.

Imagem, tempo e espaços insulares

A imagem é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. A imagem é representação; por isso, a obra de arte é presença atuante. Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para falar do infinito, mostra o finito. Substituição, pois não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem (Tarkovski, 2010: 41). Através da imagem mantém-se uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada.

Contudo, as ilhas não apresentam apenas imagens, mas um mundo, e o mundo se faz imagem: imagens-desejo; imagens-lembrança; imagens-sonho; imagens-mundo;

imagens-desepero. A montagem da imagem, por sua vez, tem a propriedade de desestabilizar o tempo, realizando-o enquanto interioridade. O processamento das imagens em Bioy Casares se dá em função dos objetos entre os quais o movimento se estabelece. O tempo aqui depende do próprio movimento que não se apresenta dentro do que se concebe por “normalidade”, ou seja, é descentrado. Opto por chamar *excentricidade* essa falta de centramento, que Deleuze chama “aberrante” (Deleuze, 2009: 50). O movimento, por fugir de uma cronologia, se dá no tempo interior, é autônomo, direto, escandaloso. Em *A invenção de Morel*, as imagens em movimento são sempre as mesmas, acontecem nos mesmos lugares, nas mesmas horas. Não é apenas um filme que se repete, mas é a possibilidade de interação entre o narrador e a imagem-personagem que possibilita o tempo e o espaço que se apresenta no mundo desejante da imaginação. É o tempo e o espaço descentrados, em absoluta liberdade, na ilha. A grande questão aqui é que esse tempo e espaço são coextensivos às possibilidades da imaginação insular, ou seja, o passado e o futuro coexistem com a imagem que se apresenta no presente. Mas é como se não fosse importante, por ser fluida, por ameaçar o retorno. Paradoxalmente, a eterna espera da imagem, que nas duas narrativas implica o retorno da mulher amada, faz com que a imagem se torne inseparável de um antes e de um depois que lhes são próprios, e que não se confundem, ainda que na sua eterna repetição. O presente não tem limite, englobador que é de todos os tempos e do espaço. Em Tarkovski, por sua vez, mergulha-se também no tempo, mas segundo uma memória mais profunda, memória de um mundo externo que explora diretamente o tempo, buscando no passado o que se furta à lembrança, o que não impede o tempo de fluir por sua própria conta, independente. A angústia de Kelvin, em *Solaris*, perfura o tempo e transforma o passado em presente reconciliador, fazendo com que a presença da mulher ocupe no tempo um lugar incomensurável. E nas duas narrativas espaço e tempo constituem o próprio mundo, enquanto mundo sentido, em movimento absoluto, em que a imagem-movimento atinge o sublime por superar qualquer cronologia, em busca do ser.

A ilha do narrador de *A invenção de Morel* como experienciada por ele nos leva a crer tratar-se de um espaço destinado ao engano e à desorientação. Os dois lugares, ou seja, as duas ilhas, apesar de serem lugares finitos, se abrem ao mar, ampliando a possibilidade de experienciação, através da fantasia, do inumano. Daí não se ter nunca os espaços em sua totalidade, mas sempre a impressão de um plano infinito, reafirmando

Tarkovski. Em *Solaris* e em *A invenção de Morel*, os espaços são visitados nas suas profundezas. O primeiro, na sua profundidade celeste do sonho, e o segundo, na sua profundidade labiríntica. Nos dois, enfim, há a presença do medo; do medo de perder o objeto de desejo, que a imaginação sempre faz retornar.

Na ilha antropógena de Bioy Casares, o narrador tem consciência plena de seu lugar, espaço de autorreclusão criadora de distância (Sloterdijk: 275). Ele cria, na imaginação, uma outra ilha, povoada de imagens, de sonhos utópicos que passam a ser o seu mundo, o seu destino; sonhos em que a loucura e a morte são sempre destinos inevitáveis. A ilha é, às vezes, um manicômio, mas, como nos assegura o narrador, não é “indispensável tomar um sonho por realidade, nem a realidade por loucura” (Bioy Casares, 2006: 64). Na ilha de Tarkovski, por sua vez, a imaginação técnica, que atua sobre os poderes misteriosos do planeta oceânico, transforma o mundo onírico em uma outra ilha, a ilha onírica que se fecha, para que Kelvin sonhe todos os sonhos da reconciliação apaziguadora. E é no sonho, sonhado na ilha, que falamos na solidão do nosso ser, e é onde temos a companhia dos seres sonhados. Na poética insular tem-se a imaginação como vivência do desejo, do impossível, do inumano.

Adolfo Bioy Casares e Andrei Tarkovski criam narrativas em que a imaginação excêntrica é construída com ilhas, com estação espacial, com porões, túneis, sonhos, medos, angústias e alucinações. Há uma reavaliação do onírico, até mesmo da alucinação. A alucinação é o alicerce que sustenta os fantásticos romance e filme, respectivamente de Bioy Casares e de Tarkovski. É ela que transforma os espaços, fazendo parecer que um dia existiram e que agora são revisitados. É a ilusão que se faz real por existir no espaço do desejo.

A ilha em *A invenção de Morel* é solitária, propícia ao devaneio. Era conhecida por ser foco de uma moléstia inexplicável, “que mata de fora para dentro” (Bioy Casares, 2006: 14). Aí o narrador, um fugitivo venezuelano, condenado à prisão perpétua, escreve em seus diários a sua vida em uma ilha, cuja geografia é aparentemente familiar e ao mesmo tempo estranha.

A ilha é construída por imagens que alucinam, transformando o que é visto em realidade, ainda que o narrador acredite que “[lá] não há alucinações nem imagens: são homens de verdade, ao menos tão de verdade quanto eu!” (Bioy Casares, 2006: 15). São

sensuais as imagens de habitantes do museu que dançam entre os capinzais da colina e das plantas que invadem “umas o tempo e a terra das outras, acumulando-se irrefreavelmente” (18). E a imagem se faz real, e o real é vivido no espaço escandaloso da consciência insular. A realidade é um produto do mundo exterior, do remetente e do receptor, um ego em cujo eu mais profundo as emanções do mundo exterior, registradas pelas antenas dos órgãos do sentido, tornam-se conscientes. O personagem de *Solaris*, Kelvin, também experiencia diferentes realidades, ou melhor, diferentes aspectos da realidade, e que não são mutuamente exclusivos, mas complementares, e que formam o todo, abarcando uma realidade transcendental, atemporal, na qual até mesmo o irrepreensível centro da consciência é colocado.

Em *A invenção de Morel*, a história é estruturada como um romance cinematográfico, uma máquina de imagens que se passam em uma ilha. As cenas são compartilhadas com o narrador que as penetra, tornando-se um ator que atua no palco de imagens. A imagem seria, segundo Tarkovski, aquele algo que ficou para trás, que nos surpreende pela singularidade dos acontecimentos de que participamos, bem como pela individualidade absoluta dos personagens com os quais nos relacionamos (2010: 122). Em cada momento da vida, o princípio vital é único em si. Bioy Casares e Tarkovski apreendem esse princípio e o tornam concreto, renovando-o, ainda que o apresentem de forma distinta um do outro: em *Solaris*, a imagem parte de dentro para fora, enquanto em *A invenção de Morel* o narrador internaliza o que percebe como imagem. Na imagem fílmica em Casares, tem-se a técnica na fantasia narrativa. O autor combina dois polos de desejo na esfera literária: a imagem técnica com a imaginação. Através da invenção da imagem, Casares desenvolve possibilidades imaginárias desconhecidas. A imagem é aqui ao mesmo tempo tema e base de hipótese que articula a narrativa. Na sua função temática, a imagem reorganiza o imaginário sentimental e configura o modo radicalmente novo do erótico (Sarlot: 27). E Eros, como princípio originário, remete a todos os acontecimentos que experienciam os personagens de Bioy Casares e Tarkovski.

E a imagem nas suas obras não é apenas um significado, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d'água de um oceano que circunda as ilhas.

A ilha real ou sucedâneo de ilha, as ilhas de Bioy Casares e de Tarkovski são, acima de qualquer coisa, ilhas da imaginação, ilhas do ser, construídas através de uma técnica em busca de uma superação.

A imaginação técnica escandalosa

O excesso da imaginação na literatura romântica sempre me fascinou. Não é à toa que a literatura que trata do corpo mecânico tem as suas raízes no romantismo, quando pensamos, por exemplo, nas obras de Hoffman, Mary Shelley e Villiers de L'Isle Adam. Entendo a imaginação técnica como uma imaginação escandalosa, por romper com os limites convencionais da narrativa literária realista. Ela se contrapõe ao realismo prescritivo para metaforizar questionando a vida, tanto no tema quanto na estrutura. Ela é escandalosa por romper espaços e tempos cronológicos, acontecendo no espaço e no tempo da imaginação, um tempo de manifestação. Materializa a fantasia no espaço óptico: é o olhar que permite que o desejo se consolide. É escandalosa por desafiar deuses e crenças, na procura incessante da superação do conhecimento do ser humano. E, nessa superação, a imaginação técnica pensa o corpo transumano não mais como simples interferência tecnológica no ser humano com o intuito de transformá-lo, mas se apodera da imaginação técnica para criar o corpo artificial. O resultado é um corpo construído como possibilidade de superação do meramente humano, capaz de confundir-nos pela condição de simulacro perfeito de nós mesmos. Os dois transumanismos – o científico e o artístico –, contudo, têm em comum o uso da tecnologia, mas, enquanto o científico se serve da tecnologia através dos avanços científicos para perpetuar o tempo através do corpo, a modalidade artística se apodera desses avanços através da imaginação técnica e poética para perpetuar o tempo através da imagem. Ademais, o transumanismo artístico busca as grandes questões que concernem ao ser humano, no seu caráter ontológico, que não necessariamente recusa o técnico, mas o redimensiona enquanto imagem, em que o ser humano se mostra nas suas mais ocultas facetas. A imaginação escandalosa é a única possível para o artista que procura pensar a arte como sentido da vida. E o limite está sempre sendo criado por ele mesmo, para que seja ultrapassado, e a ultrapassagem é a marca do inesgotável nas obras desse autor argentino e desse russo que trabalham com a consciência criadora.

E a imagem, através do sopro, se faz humana, para lembrar aqui, na tradição judaico-cristã, o acontecimento narrado no Gênesis, em que o modelo de barro se transforma no primeiro ser humano, um corpo figurado. O sopro é uma imagem-questão antecipatória, a premonição de uma tecnologia que não reproduziria mais o simplesmente humano, mas o fabricaria cientificamente. Na perspectiva sloterdijkiana, o sopro seria o epítome de uma tecnologia divina capaz de fechar a lacuna ontológica entre o ídolo de barro e o ser humano animado com uma prestidigitação pneumática. Aquele que sopra é o criador, e o que se faz humano é a sua criatura, por necessidade o gêmeo ontológico daquele que o soprou. Os dois estão ligados por uma cumplicidade íntima, por um desejo inominável, como somente aqueles que originalmente compartilham a placenta da subjetividade (Sloterdijk, 2011: 44). O sopro técnico é, assim, o escândalo materializado na imaginação técnica.

Há muito é discutido que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias, mas também na “penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética” (Durand, 2011: 36). Os estudos clínicos de Freud mostram o papel decisivo das imagens como mensagens que afloram do fundo do inconsciente, do psiquismo recalcado para o consciente. Qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa. Daí, segundo Durand, ela possui o *status* de símbolo e constituir o modelo de um pensamento indireto, no qual um significante remete a um significado obscuro. A imagem representa um sintoma ao contrário e, como o psiquismo não é orientado por uma libido única e totalitária, ela abandona a unicidade obsessiva e se pluraliza. Entretanto, em se tratando de imagem poética, que aparece como um novo ser da linguagem, não é para ser comparada, como diria Bachelard (2009), segundo o modo de uma metáfora comum, a uma válvula que se abriria para liberar instintos recalcados; ao contrário, ela sempre abre um porvir da linguagem.

A imaginação técnica é a arte da imagem, da imagem técnica que se transforma em imagem poética. A imagem poética, para Bachelard, “torna-se, assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência” (Bachelard, 2009: 1), que cria um mundo imaginado, na mente escandalosa do artista. A imagem é indivisível e inapreensível, e depende de nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. É

uma espécie de equação que indica a correlação existente entre a realidade e a consciência humana. Não podemos perceber o universo em sua totalidade, mas a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade, através de uma dialética de limite e não-limite, de proximidade e distância.

O escândalo dos espaços se mostra na contramão do esperado, sempre surpreendente: a ilha de Morel é um palco de imagens fílmicas; a ilha Solaris é espaço de atuação oceânica instável: “o fato se tornou quase um escândalo”, nos diz Kelvin em *Solaris*, de Stanislaw Lem (2011: 57), romance no qual se baseou Tarkovski para o seu filme. E são esses fenômenos que fazem das ilhas fontes de alucinação criativa.

Mulheres-fantasmas

A mulher-fantasma, na literatura e no cinema, é fantasma por ser corpo-morto. O fantasma é corpo que já foi vida, é corpo assombramento que sempre retorna para reivindicar algo perdido no tempo em vida. O fantasma gera medo por estar relacionado com a morte. É corpo-morto-vivo de mulher. O corpo de mulher-fantasma é sombra, névoa de mulher, que surge, no cinema e na literatura, transformado em imagem, carregando inscrições de transbordamentos de desejo, de devaneios, de morte, de histórias inacabadas, não-narradas. O fantasma, na figura de mulher, retorna para concluir-se.

Penso nessas mulheres criadas pela imaginação técnica, mulheres desconhecidas, sem direito ao prazer, ao desejo, como mulheres-fantasmas. O corpo mecânico feminino é corpo fantasma, sempre fadado ao desaparecimento. Penso nesses fragmentos de mulheres-fantasmas, que se transformam em imagens geradas no útero obscuro da mente dos visitados. Posso escrever sobre elas, mas elas não escrevem e nem falam de si, são vazias, nunca saberão que as transformei em texto. Mesmo Hari, através da voz, mostra o não-reconhecimento, a certeza de que é apenas um produto da materialização do desejo masculino. Ela é a consciência de Kevin. Só as conheço através deles. Delas sei uma coisa apenas, ou melhor, penso que sei: elas são e serão sempre um ideal, mas um ideal inatingível. Elas sempre desaparecem, se dissolvem; retornam ao nada da criação.

A minha imaginação me leva às figuras femininas de Bioy Casares e Tarkovski, e nelas me recrio, recriando-as enquanto possibilidades de ser-mulher. No recriar-me rompo barreiras e me aproximo delas e procuro o mais íntimo, o irrelatável da mulher.

Surgem imagens porque são inacabadas, inacabáveis. Chegam a mim e se revelam sutilmente nas imagens que representam. Existem no horizonte insular de desvendamentos em que não podem ser nada mais que a materialização de uma companhia de mulher, de uma presença de mulher. Enfeitiçam os protagonistas masculinos que as veem, alucinando-os. São mulheres e são fantasmas. Sempre retornam da mais profunda sepultura de onde as enterraram, enterrando os seus desejos.

Penso esses corpos de mulheres-fantasmas que alucinam, que são reais e não-reais, que são mulheres de carne que se fazem transumanas através da imaginação técnica, e observo que o transumanismo em Bioy Casares e Tarkovski recria o mundo interior através de imagens, ao mesmo tempo que recria a realidade.

Em *Solaris*, por não ter memória, Hari luta para lembrar e reconhecer-se. Kelvin tenta eliminar o fantasma, apagando sua materialidade. É quando ele a coloca na cápsula e tenta enviá-la ao espaço. Em vão, pois ela retorna mais uma vez. Apesar de saber que a materialização de Hari é um composto de sua própria memória que é produzida por *Solaris* – a projeção de um vazio –, ele tenta incorporá-la no presente. É quando Hari vai-se percebendo e, ao recompor o passado, começa a duvidar da sua própria humanidade. Não resistindo à verdade, Hari, mais uma vez, tenta o suicídio, tomando oxigênio líquido. Hari não consegue morrer; é como se estivesse infectada de humanidade, mas, ao mesmo tempo, só vive como um fragmento de um corpo-memória na proximidade de *Solaris*, como o amigo cientista de Kelvin o adverte: “Quanto mais estiver contigo, mas humana vai se tornando”. Para que não mais retornasse precisaria que tivesse a memória totalmente apagada: “O eterno retorno de uma corporeidade anônima depende da perturbação entre o humano e o inumano” (Trigg, 2014: 55). E aqui vale lembrar o que nos diz Freud sobre os fantasmas: os fantasmas correspondem a figuras femininas. Perseguem suas vítimas depois de estarem adormecidas, são originários de reminiscência infantil (Freud, 2006: v. V, 437).

Tarkovski nos retira de um mundo governado pelas leis da ciência e nos transporta para um outro mundo imaginário, no qual se concede realidade aos espíritos e fantasmas. Na verdade, ao considerarmos como é improvável a existência de uma pessoa real que seja a imagem viva de uma morta, as hipóteses se reduzem a duas: uma alucinação ou um fantasma do meio-dia. A presença de Hari na espaçonave, vista por todos, demonstra que

não se trata de uma alucinação, mas de alguma outra coisa externa à mente do sonhador. Como Gradiva, Hari desaparece, pois a hora concedida aos fantasmas estava para terminar (Freud, 2006: v. IX, 27-28). Os fantasmas conduzem as fantasias. As fantasias do cientista com a esposa morta que retorna talvez sejam eco de culpa na relação que se havia apagado da memória, mas eram ainda nele atuantes.

Mais dramática é a cena do retorno do coma do oxigênio líquido. Um fragmento da sua humanidade persiste no seu corpo. Sente-se e duvida e se nega. É uma cena de terror primal: um sujeito que se vê como um fantasma, alojada em um corpo sem nome. Contudo, é através desse impacto que o elemento humano se mostra. Algo de si reluta em partir, embora aquilo que permaneça se apresente como forma dissolvida. Essa colisão de elementos abrigando o mesmo corpo, dobrando-se um no outro, forma o corpo inumano. O sujeito é despersonalizado através da exposição a uma matéria estranha. Ao perguntar a Kelvin se ele lhe tem nojo, Hari sinaliza para a materialidade abjeta do corpo (Trigg, 2014: 55).

Em *A invenção de Morel* é Faustine a mulher de quem o narrador nos fala: “Nas pedras há uma mulher observando o pôr-do-sol todas as tardes” (Bioy Casares, 2006: 25). Essa mulher passa a ser-lhe imprescindível, “uma esperança temida” (26), uma forma de mudança. Era bem melhor agora enfrentar a tragédia (de ser capturado) a viver na letargia. Entretanto, o leitor, bem antes do narrador, percebe que o que via era apenas uma imagem de mulher, uma mulher-fantasma, “como se posasse para um fotógrafo invisível” (34). O olhar na imagem prescindia do outro, e, ao mesmo tempo, o “olhar dela aumentava o mundo” (33). Buscava palavras para lhe falar, mas reconhecia que as palavras pareciam obscenas frente ao silêncio dela. No desespero por reconhecimento, busca a natureza que, quem sabe, “sirva para alcançar a intimidade de uma mulher” (37). E lhe faz um jardim que jamais poderá ser visto. E tudo de repente passa a ser o mesmo, numa eterna repetição: “o atroz eterno retorno” (49). A imagem cinematográfica permite desenvolver possibilidades novas, promete a fantasia através da captação do momento e da possibilidade de convocá-lo quando se deseje.

Na ilha havia um museu e, nesse museu, dois porões que agora estão em estado total de decadência. No primeiro, tem-se a noção de vida, de criação do universo, ou de uma microesfera, que aqui é a própria ilha. O segundo, por seu turno, se abrigava por trás

de uma porta secreta, contendo câmaras que ativavam as imagens e os sons; daí parecia que vinha a morte gerada, paradoxalmente, pelos geradores, quando eram acionados no primeiro porão. Era como se o segundo porão retornasse ao primeiro para formar um ciclo metafísico.

Nas duas narrativas, na literária e na fílmica, a realidade é percebida e vivenciada na sua intensidade através da ficção, da imagem de mulher-fantasma que desencadeia desejos, paixões, medos, questionamentos, ou seja, há uma nova vida que desabrocha através de uma outra possibilidade de experiência: na alucinação, no devaneio, nos sonhos que vão materializar as imagens, transformando-as na ilusão do real. Dessa forma, a realidade tende a ser negada na microesfera insular para dar espaço à fantasia, ao universo da imaginação pura, ao que não foi, mas ainda assim foi experienciado por um momento como real, ainda que agora a realidade se “afigure como alterada, irreal” (Bioy Casares, 2006: 77). E é difícil perder o costume de temer aquilo que nos atormenta, ainda que irreal. O narrador de *A invenção de Morel* sempre vivera sob o medo de ser descoberto na ilha, e agora se dava conta de que nunca havia ocupado a atenção daquelas pessoas (77). Já Kelvin, em *Solaris*, temia não ter podido viver o desejo e os amores dos vivos, e os buscava no espaço irreal dos sonhos, numa tentativa de resgate do tempo que já não é mais.

Essa qualidade de estranho, tal como é descrito na arte, em criações fictícias, é mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O reino da fantasia depende, para seu efeito, de que o seu conteúdo não se submeta ao teste da realidade (Freud, v. XVII, 266).

A própria imagem é um desdobramento de mulheres de carne que foram transformadas em imagens, em mulheres-fantasmas, um ideal feito do espírito tecnológico. O espaço onírico possibilita o afastamento da censura; é como se tivéssemos consciência de que aquilo que dizemos a nós mesmos só o dizemos de veras a nós mesmos numa busca de ligar o humano àquilo que se separa do humano, ou, como diria Bachelard, unir a poética do devaneio ao prosaísmo da vida (2009: 54-55).

O crepúsculo nas ilhas

Sempre retorno à minha ilha como se necessitasse fechar um ciclo. Mas o ciclo que fechava a minha ilha, e poderia fechar a minha vida, se abriu através de pontes que a conectaram ao continente. Os ciclos não são totalmente fechados; há pontes que sinalizam para uma possível transcendência, uma abertura. É isso: a ilha não se fecha; ao contrário, é ciclo aberto, que se encerra na hora crepuscular.

É na ilha que me conscientizo de noções de imensidão, de infinito, para além do que mostra a visão insular. É aí, na ilha, que me situo como ser que vive e que morre. A hora crepuscular me ilumina em direção ao desconhecido, à morte. Retorno à ilha como quem retorna ao útero materno, na procura de apego, de aconchego. Mas a ilha é enigmática e nos seus mistérios sempre me confunde e nunca sei de mim. A arte insular me abre caminhos para pensares e descobertas. Vivo em trânsito na ilha, em transe.

O transumanismo literário e fílmico como subgênero da ficção científica, em *A invenção de Morel* e em *Solaris*, é construído através de uma poética de destruição, de corpos que se evaporam pela técnica. O transumano no primeiro é o desejo de perpetuar o humano através da imagem, e, no segundo, o desejo da imaginação de buscar na memória a possibilidade de retorno.

Essas narrativas são extraordinárias por terem como substratos não monstros ou alienígenas destruidores, mas simples histórias de amor sonhadas pelos personagens, em uma atmosfera de medo. O espaço insular e a imagem técnica propiciam essa sensação de medo e delírio. O corpo é ocupado pelo medo da fatalidade inevitável: a morte e seu abismo. Não é o medo da morte apenas em si que temo, mas a constatação de não ter vivido o sonho que sonhei, que me acomete quando me dou conta de que o mundo do medo acelera a realidade, como se fosse um elemento constitutivo da vida, uma relação distorcida com o ser-no-mundo. Assim, respectivamente no espaço literário e no fílmico, as narrativas referidas apoiam-se na imaginação técnica para construir uma realidade onde o medo se faz mundo. E, se um dia havia medo no mundo, o mundo tornou-se medo.

Nas duas ilhas, o oceano é experienciado como que personificado: uma eterna ameaça que se mostra e se retrai, como se as imagens tivessem registrado a manifestação impenetrável de veneráveis segredos daqueles mares. Ou, como diria Kelvin, no romance *Solaris*, de Lem, “o oceano entregava-se a inúmeras transformações, a uma autometamorfose ontológica” (1970: 26); e o oceano, talvez em consequência das radiações dos aparelhos eletrônicos, interage com os personagens nas suas turbulências e

angústias, levando-os a uma aparente loucura, como se suas emanações, circundando a ilha e suas imagens, os houvessem afetado, e o que sucede é um mundo extenso e intenso de devaneios e alucinações, em que a linha tênue que divide ilusão e realidade se desfaz. Vale ressaltar que a narrativa de Lem sublinha os eventuais resultados de uma tecnologia avançada. Ele não está interessado em precisões científicas, mas nesse outro mundo que pode ser suscitado pelo desenvolvimento; um outro mundo sem localizações determináveis no espaço, sem tempo, que se mostra como uma visão imaginária. Para Lem, o sagrado não é a vida, mas a consciência. Ainda que a ação se passe em um mundo outro, os conflitos são humanos, próprios do mundo em que vivemos, e isso o distingue de outros autores do gênero (Garasa, 1992: 117-119). Tarkovski, na sua leitura do autor, também levanta essas questões no seu filme.

Nas duas narrativas, a fílmica e a literária, os personagens questionam a própria sanidade mental. Duvidam do ser e do não ser, e exatamente a angústia de não poder ultrapassar esse limite, superando o próprio mundo onírico e o da imaginação, é que os leva ao delírio de transformar o próprio desejo na possibilidade única de realidade. Criam no espaço transformador da fantasia a ilusão que lhes possibilita viver, ainda que em uma moldura de horror. Mas a dúvida é crucial e geradora de angústia, enquanto questão sobre o humano do próprio humano. O motivo central da ficção de horror é o confronto com o limite absoluto da nossa capacidade de compreender o mundo.

Enquanto o narrador de *A invenção de Morel* vive, através das imagens projetadas ao longo da ilha, a ilusão do real, Kelvin tem sonhos em relevo, levemente coloridos, sonhos que se corporalizam na imagem da mulher já morta. Queria vencer os simulacros e ter certeza de que, acima das aparências, encontrara Hari, a verdadeira Hari. Levando em conta a lembrança, a culpa por não ter acreditado que a mulher seria capaz de suicidar-se, a hipótese de loucura, ao final, significava libertação. Nelas as experiências vividas são tão fortes e amargas que, ainda que não mais se consiga materializar o suicídio, há o pensamento que as engendra em um momento desesperador. E isso se dá na ilha, esse cosmo que se abre para oferecer tudo aquilo a que o ser se abre para receber, isto é, a solidão, a angústia, a impotência, a dor absoluta e a morte. A ilha leva essas figuras à fronteira dessas possibilidades que se oferecem enquanto questões do próprio ser no limite da sua finitude, que nem o espaço onírico nem a imaginação conseguem transpor, do que deriva o escândalo da angústia da fragilidade insuperável do humano. Nessas

narrativas não é o futuro que se projeta para frente, mas o que se sente é uma realucinação desesperada do passado.

A cena que encerra o filme lembra o quadro de Rembrandt, *O retorno do filho pródigo*. A casa situada à beira do lago congelado se abre para outras ressonâncias. Enquanto pai e filho se abraçam, a câmara se movimenta pelo espaço, focalizando a casa que é agora situada na ilha, no meio do oceano, sobre o planeta Solaris. A Ilha Solaris, que abriga os vivos e os mortos, os sonhadores e os alucinados, se abre para o que chamo uma poética da reconciliação. A visão de Kelvin com o pai e a ilha, ao retornar à casa, é um experimentar-se a si mesmo em comunhão com o mundo exterior, com o universo. Essas cenas de experiencição com o mundo apontam para uma comunhão mágica de êxtase entre o eu e o mundo. Tanto em Bioy Casares como em Tarkovski têm-se experiências visionárias de uma realidade mais intensa.

O narrador de *A invenção de Morel* enfim percebe que as figuras de homens e mulheres que habitavam a ilha não eram nada mais que a repetição do que um dia havia sido. Tratava-se de um disco eterno que se repetia reiteradamente, sendo insuportável estar em uma ilha habitada por fantasmas; e “estar apaixonado por uma daquelas imagens era pior do que estar apaixonado por um fantasma (talvez sempre desejemos que a pessoa amada tenha uma existência de fantasma)” (Bioy Casares, 2006: 90). E nas suas alucinações e devaneios entra no filme e dorme junto à cama de Faustine, no chão, sobre uma esteira, e se comove, vendo-a descansar tão alheia ao costume de dormir juntos que vão adquirindo (96). A grande tragédia é não saber nada sobre Faustine, se vive ou se não vive, daí ela lhe importar mais que a vida. O amor masoquista do protagonista faz com que encontre a sua hora crepuscular de forma trágica. O sentido da vida para ele é encontrar o mecanismo da máquina que o levará a Faustine. Opera as máquinas, grava imagens, inclusive a própria mão. Tudo que filmou morreu depois de algumas horas, restando apenas as cópias, incorruptíveis. A mão, também sob os efeitos da irradiação da máquina, começa a sofrer um processo de deterioração. Agora sabe que a vantagem da solução encontrada é “fazer da morte o requisito e a garantia da eterna contemplação de Faustine” (120), onde a sua alma também se transfira para a imagem: uma outra possibilidade de mundo, onde há eternidade. E a máquina, inventada por Morel, passaria a incluir mais um ator para o elenco de corpos descorporizados e imortais.

O narrador de *A invenção de Morel* acredita que “perdemos a imortalidade porque a resistência à morte não evoluiu; os aperfeiçoamentos insistem na primeira ideia, rudimentar: manter vivo todo o corpo. Só deveríamos buscar a conservação do que interessa à consciência” (Bioy Casares, 2006: 20). E é exatamente essa a proposta do inventor Morel: perpetuar o tempo através da imagem. A memória se materializaria através da imaginação técnica. Morel queria eternizar o tempo, dando-lhe “perpétua realidade à minha fantasia sentimental” (80).

O maior conflito desses personagens é a consciência plena de impotência diante do mundo da imaginação, que ainda é intransponível, a impotência frente ao limite e, por último, a impotência do conhecimento absoluto. Daí recorrerem ao espaço onírico, onde podem delirar no vazio insuportável da angústia. Era como se a ilha, espaço mágico, sempre passasse a impressão de uma catástrofe iminente, provocada por uma presença invisível, talvez os seus próprios fantasmas, que provocam todas as reações. A ilha de Morel e a ilha Solaris talvez sejam o primeiro estado do Deus desesperado, um Deus imperfeito, um Deus que simplesmente é, como nos confia um personagem de Lem:

Não estou pensando num Deus cuja imperfeição seja o produto da candura das criaturas humanas, mas cuja imperfeição represente a característica fundamental, imanente. Um Deus limitado na sua onisciência e poder, falível, incapaz de prever as consequências dos seus atos, criando fenômenos que engendram horror. E que criou a eternidade, que deveria ser a medida da sua potência, mas que é a medida da sua infinita derrota (Lem, 1970: 189).

Nas duas narrativas, nas duas ilhas, os nossos personagens vivem, na plena luz do dia, a aceitação do lado noturno das suas almas, verdade e não verdade, o que configura, acima de tudo, o reconhecimento absoluto de que a tragédia na procura da imortalidade está na inevitabilidade da morte. E o sonho, a loucura, o medo são possibilidades do postergamento da morte e, principalmente, de apagamento do referente pela máquina.

Apesar de toda a deterioração dos espaços, das máquinas, a ilha possibilita a memória que resguarda, através das imagens técnicas e oníricas, a beleza e o escândalo de um sonho vivido. A magia dessas imaginações insulares e escandalosas é fazer as suas narrativas se prolongarem para além dos limites das ilhas, e de me fazer navegar para encontrá-las.

REFERÊNCIAS:

- Bachelard, Gastón. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- Bioy Casares, Adolfo. *La Invención de Morel*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- _____. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. Cinema II. São Paulo, Editora Brasiliense, 2009.
- _____. Causas e razões das ilhas desertas. In: _____. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 17-32.
- Durand, Gilbert. *O imaginário – Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2011.
- Freud, Sigmund. O sonho de um químico. _____. *Obras psicológicas completas*. v. V. Rio de Janeiro: Imago, pp. 417-437.
- _____. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. _____. *Obras psicológicas completas*. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, pp. 19-44.
- _____. O estranho. _____. *Obras psicológicas completas*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, pp. 237-269.
- Garasa, Delfin L. *Los autómatas*. Buenos Aires: Corregidor, 1992.
- Horkheimer, Max. *Origens da filosofia burguesa da história*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Sloterdijk, Peter. *Bubbles. Spheres I*. Los Angeles: Semiotext(e), 2011.
- _____. *Esferas III*. Madrid: Siruela, 2006.
- Lem, Stanislaw. *Solaris*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.
- Tarkovski, Andrei. *Solaris* (filme). 1972.
- _____. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- Thacker, Eugene. *In the Dust of this Planet*. Washington: Zero House, 2011.
- Trigg, Dylan. *The Thing: a Phenomenology of Horror*. Winchester: Zero Books, 2014.
- Virilio, Paul. *The Administration of Fear*. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.

Enviado em: 24/03/2018

Aceito em: 31/03/2018