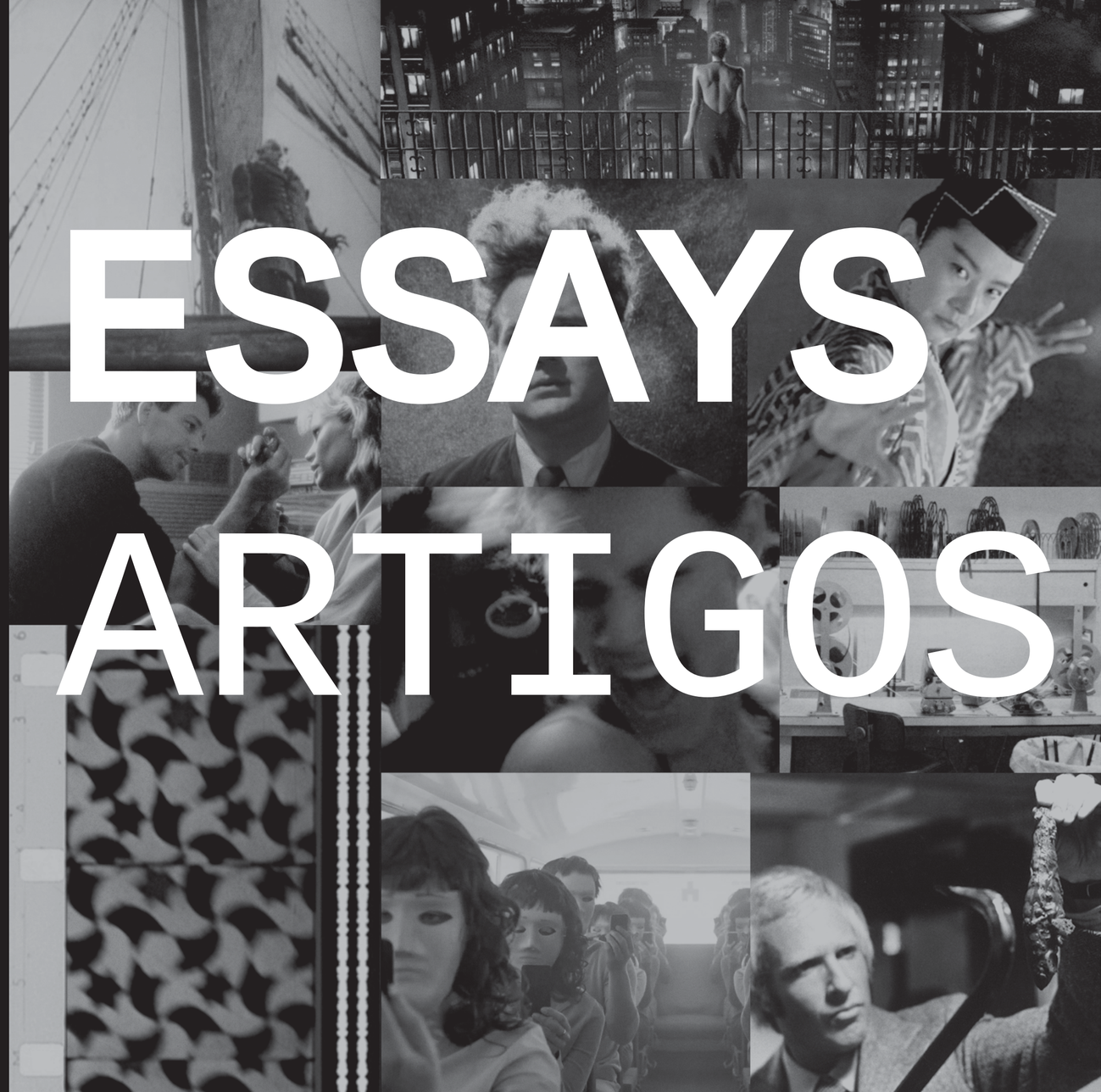
ESSAYS
ARTIGOS



O primado da ambivalência corpórea: *Eraserhead* como dupla alegoria

Abstract

Considering the film Eraserhead *(David Lynch, 1977) an ode to the body in both its outward and inward manifestations, this article compares the body, as it is represented in the film through the physical and psychical depiction of characters, with the cinematic medium and its conventions. The article presents* Eraserhead *as having three levels of meaning, all of them connected to the corporeal: one of them is literal and the other two are figurative. In the most complex of them all, which presents the film in general as an artistic body,* Eraserhead *can be understood as an allegory of spectatorship.*

Do corpo fílmico ao filme do corpo

Contrariamente ao que muitas vezes se dá a entender, a evolução do corpo no cinema é concomitante ao progresso do cinema entendido como corpo, ou seja, à sua natureza ontológica, de pura materialidade, e à sua linguagem estruturante, o código cinematográfico que o enforma. O corpo presente nos filmes não é indissociável do corpo fílmico que lhe serve de veículo. Assim, logo em 1880, Eadweard Muybridge, um dos grandes precursores da sétima arte, punha em movimento, com a ajuda do seu "zoopraxiscópio",[1] uma galeria de corpos humanos efectuando tarefas banais na mais despudorada nudez. O objectivo era estudar a locomoção humana no seu carácter mais científico, daí a neutralidade do plano (escala muito aberta e colocação frontal da câmara). Propósito contrário tinha David Wark Griffith, reconhecido pai da montagem, que, ao introduzir nos seus filmes imagens de rostos em grande plano, dinamizou a narrativa e fragmentou para sempre o corpo humano, reforçando no espectador a necessidade de empreender um verdadeiro trabalho de sutura destinado a recompor mentalmente a totalidade do corpo fracturado artificialmente pela imagem através do recurso a várias escalas de planos (Oudart 1969). Para além deste preenchimento de lacunas imagéticas corpóreas em cada plano, a intervenção do espectador sobre as obras exerce-se a dois níveis: na percepção do objecto fílmico que se lhe entrega na superfície do ecrã e na expressão de um conteúdo subjacente a essa bidimensionalidade. Como defende Christian Metz, o espectador faz o filme (1980, 58). A *forma* fílmica, ao pressupor, em termos fenomenológicos, o espectador "do lado de cá" a ver e a estruturar (fisicamente, como matéria/linguagem, e mentalmente, como leitura/significado) "o lado de lá", implica uma dupla reificação. Percepção e expressão constituem, afinal, modos de o espectador *dar corpo* ao filme. Ou melhor, de actualizar o duplo corpo do filme, pois que este já possui, em si mesmo, na óptica de Maurice Merleau-Ponty (1945), um significado abstracto, como coisa que existe inscrita no mundo, para além da materialidade de que se reveste como inscrição na película.

Eraserhead (*No Céu Tudo é Perfeito*, 1977), a primeira longa-metragem de David Lynch, encena precisamente esta problemática. Neste filme, a fragmentação específica do corpo humano é manifesta na divisão operada entre a psique e o correspondente invólucro animal, sendo este último exposto em toda a sua visceralidade. Desta feita, o corpo humano é descrito nas duas dimensões possíveis, de verso e reverso, de pele e pele revirada, de exterior e interior. Que o interior seja actualizado como exterior e o exterior como interior não surpreende, à luz dos conceitos de inconsciente individual freudiano e de inconsciente colectivo defendido por Jung. Também não espanta que essa dialéctica se encontre investida de uma outra: a dualidade maquínico/orgânico. Nesta visão aterradora do ser humano enquanto indivíduo e criatura social, os comportamentos automáticos não constituem a antítese da fluidez orgânica, já que invadem tudo e todos, da mesma forma que a matéria orgânica cresce de modo espontâneo no quarto de Henry, o protagonista, e um pouco por toda a parte. Consequentemente, a ambivalência é a chave hermenêutica de *Eraserhead* e explica a minha leitura do filme.

O corpo psíquico: o inconsciente humano no seu *habitat*

Eraserhead pode ser entendido como uma abordagem sobre os mecanismos psíquicos da produção de sentido, em duas esferas distintas mas paralelas. Não aplico aqui directamente a distinção entre "conteúdo manifesto" e "conteúdo latente", que os surrealistas foram buscar a Freud, por entender que em *Eraserhead* não existem dois, mas sim três níveis de interpretação simultânea, sendo o mais básico de todos aquilo que designarei doravante como o "plano da narrativa". Neste encontram-se implicadas a célula familiar e a instituição do casamento como predação para o sujeito. Um patamar abaixo, num âmbito mais figurado e que aqui me interessa mais, situa-se a constituição da personalidade pelo indivíduo (através do meio) e/ou a sua desagregação, as quais encontra(m) eco noutro aspecto igualmente figurado: o do ímpeto criativo patente na obra de arte tal como vivenciada pelo *espectador*. Adoptando como linhas de força para cada uma destas esferas as duas propriedades essenciais do cérebro humano (a inteligência e a sanidade), ambas bem vincadas nos poucos diálogos do filme, creio ser possível estabelecer um traçado que vai da identidade à sua mais completa anulação, por um lado, e da gestação de sentido à tomada de consciência de que não há sentidos absolutos, por outro. Na primeira instância o filme é um ensaio sobre a loucura, na segunda a película afirma-se como entidade soberana e derradeira, pujante de fisicalidade autónoma; o psiquismo incontrolado reflecte a forma descomedida.

O ponto de partida da obra é a assunção de uma subjectividade extradiegética. Quando interrogado por Chris Rodley sobre se o protagonista estaria a sonhar ou a ser sonhado, Lynch responde-lhe afirmando não ter resposta (Rodley 1997, 72). A frase em

inglês “See, that’s something I really can’t say” é particularmente ambígua e exprime bem a dupla natureza do indizível num autor que não aprecia racionalismos nem verbalizações. No entanto, o filme confirma a dupla possibilidade colocada por Rodley; aliás, exige-a. Em termos globais, *Eraserhead* revela aquilo que constitui a dinâmica fundamental da prática cinematográfica: a tensão entre filme e espectador. O protagonista Henry constrói o filme da mesma forma que, simultaneamente, o espectador extradigético o (re)constrói na sua cabeça. O próprio Lynch reconhece, em inúmeras declarações públicas, que faz filmes para proporcionar ao espectador um lugar para sonhar. Em termos mais particularizados, *Eraserhead* pode ser incluído na categoria de filmes reflexivos, mais concretamente na subdivisão alegórica de filmes sobre o acto espectatorial, tal como definida por Robert Stam (1992).

Em termos diegéticos, a produção de sentido como materialização corpórea começa por ser, neste filme de Lynch, a concretização externa do psiquismo de Henry, o protagonista. “O ego é, primeiro e acima de tudo, um ego corporal: não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projecção de uma superfície”, como postulou Freud (1997, 26). É este ego corporal que materializa as imagens da “realidade” que o filme nos apresenta, ora como pensamento nítido (império do consciente), ora como sonho óbvio (predomínio do inconsciente), ora ainda como um território intermédio cuja característica principal é precisamente a indefinição. O universo assim tripartido corresponde aos diversos estados de (in)consciência percorridos pelo protagonista, que podem ser designados por “realidade surreal”, “vigília relativa” e “regime onírico total”, numa adaptação livre da nomenclatura proposta por Christian Metz (1980) e Edgar Morin (1997, 177). Ambos os autores situam o cinema entre a realidade (a vigília) e o sonho (regime onírico), indo Morin mesmo um pouco mais longe ao aproximá-lo da fantasia (o sonhar acordado).

Em *Eraserhead*, Henry percorre os *três* estádios, numa gradação crescente, partindo do “real” para chegar ao *Ics*. Eventualmente, tudo o que vemos se passa na sua mente; não há mundo para além do mundo de Henry. O egocentrismo do protagonista ressalta, desde logo, no facto de este universo não possuir seres vivos para além daqueles que entram directamente em contacto consigo (caso da família da namorada, da vizinha do lado e do seu estranho visitante, e da peculiar mulher vislumbrada atrás do aquecedor de parede). A banda sonora do filme é uma teia contínua de ameaça e alienação, apresentada de modo descontínuo, onde preponderam sons de paisagem industrial (máquinas que, aparentemente, ninguém manobra) e elementos de uma natureza em fúria, dissociados do resto da paisagem correspondente. Há que salientar ainda a existência de planos de câmara à mão e cruzamentos de eixo nas deslocações de Henry, os quais impedem a correcta apreensão das coordenadas espácio-temporais pelo espectador. Até a decoração, o guarda-roupa e os adereços sofrem mutações provocadas pelo psiquismo do protagonista. Veja-se, por exemplo, o modo como a coberta da cama vai surgindo progressivamente mais rasgada a cada cena que passa.

Em termos muito objectivos também se sente em *Eraserhead* a presença metafórica do espectador. Muitas são as janelas que o filme nos apresenta, com a sua natureza figurativa de superfície de projecção. Assim, há que destacar a janela pela qual olha o Homem do Planeta, a janela do apartamento de Henry e a porta da casa de Mary, que nos é apresentada inicialmente mais como uma janela devido ao facto de possuir um vidro por onde a rapariga espreita. Ironicamente, estas “janelas”, que suscitam o olhar das personagens, não permitem a melhor das visões: a do Homem do Planeta tem os vidros partidos; a de Henry está coberta por uma substancial camada de sujidade e tem vista directa para uma parede de tijolo; a porta da casa de Mary, além de posto de observação, funciona como um enquadramento no enquadramento, dispositivo em que o filme é fértil. Na casa da Família X e na fábrica de produção de lápis, por exemplo, arcos estrategicamente colocados no cenário dividem o espaço em dois e transformam a realidade num “quadro” observado de fora. Observar é, precisamente, aquilo que Henry mais faz, confinado que está a maior parte do tempo ao seu exíguo cubículo. Observa (mal), através da janela, a realidade lá fora; vê, através do aquecedor de parede, um mundo imaginário (no espectáculo da loura do teatro); vislumbra, através da fechadura da porta, um mundo de promessas eróticas (na figura da vizinha); contempla no corpo do “bebé” um manancial de horrores corporais. É, todavia, o proscénio teatral o que mais convoca esta presença do espectador.

A relação entre Henry e o espectador de cinema faz-se por meio de um acto de inscrição: ambos partilham a actividade de imprimir o mundo com uma forma predestinada. Não é por acaso que Henry, quando não está de férias, trabalha como tipógrafo. Diz Mary: “Henry’s very clever at *printing*”. O sangue que jorra incessantemente de alguns seres humanos e o óleo que escorre de modo viscoso dos objectos assemelham-se a fluidos orgânicos e/ou industriais mas também a tinta.

O corpo físico: a degenerescência do orgânico na ordem do social

Em 1974 Jean Baudrillard dizia que o corpo começara a ser reverenciado como substituto da alma em termos morais e ideológicos (1974, 200). *Eraserhead* dá conta do movimento contrário: em vez do corpo celebrado, apresenta-nos o corpo repudiado, e é o próprio corpo que o repudia, pois tudo se passa na mente de Henry, pequeno microcosmos corporal. A visceralidade patente neste registo fílmico é sobretudo a negação psíquica do duplo (na figura do “bebé”), mas também se constata a deformação biológica em traços mais gerais. De uma forma ou de outra, é da recusa do corpo físico que se trata. O corpo rejeita-se, de dentro para fora, e quanto mais se rejeita, mais patente se torna, mais monstruoso se revela. Os mecanismos físicos de produção de corpos (gestação e parto) são aterradores pois aproximam o homem do animal; salvam-se apenas os mecanismos psíquicos correspondentes.

Com efeito, a este nível, os mecanismos psíquicos regem os seres humanos de *Eraserhead*, incluindo Henry. No plano da realidade surreal os homens são máquinas. Por esse motivo, a sequência de abertura do filme, simbolicamente codificada, contém, a par das imagens de um planeta e de uma cabeça humana, um indivíduo que acciona manípulos. A relação entre as três ordens de imagens fica assim estabelecida: o homem acciona manípulos no seio de uma paisagem industrial (sendo, portanto, um delegado da cultura vigente), mas move-os também no interior de um microcosmos cerebral (em certa medida como representante metonímico do próprio Henry e, acrescente-se, do espectador de cinema).

Logo após o introíto, Henry dirige-se maquinalmente a casa, fazendo lembrar uma marioneta, na sua aparente ausência de vontade própria; que mais tarde confirma, já em casa de Mary, ao aceitar casar-se com ela porque “há um bebé”. Nesta sequência, o corpo social é representado como um conjunto de gestos vazios e de poses rígidas, o que leva Nochimson a falar de um *rigor mortis* progressivo, que é tanto maior quanto mais elevada a idade das pessoas em causa (2003). Aceitando o casamento, Henry assume também, na óptica de Jung, o seu papel de pai e marido em pleno idílio familiar; ou seja, desempenha as funções que a cultura atribui aos seres humanos do sexo masculino. Jung entendia que o inconsciente dos seres humanos se encontrava preparado para receber imagens de carácter colectivo (necessárias à sua vida) e para se moldar de acordo com ideias transmitidas culturalmente, fruto do contexto social e das formas de pensamento vigentes (Jung 2003, 86-114).

Henry cinge-se às significações forçadas do corpo social, convencendo-se de que tem um “bebé”, quando a natureza do ser em questão é duvidosa. No contexto bíblico, que enforma o pensamento ocidental, do verbo faz-se carne, mas esta carne do bebé é uma massa disforme, na qual apenas sobressaem a cabeça (remetendo para o campo da ictiologia), os olhos (a reforçar o acto de observação espectatorial), a boca e o estômago (em pleno território do grotesco). Tudo o mais parece excluído desta criatura vagamente antropomórfica que, no entanto, Mary e Henry adoptam como seu filho e perante a qual se comportam com todo o zelo inerente. Moldam-se, portanto, a uma *persona* no sentido jungiano do termo (Jung 2003, 91-97); ou seja, identificam-se com um papel social, neste caso de perfeição doméstica, procurando corresponder às expectativas de um colectivo todo ele artificial. O resultado é o adensar da neurose em Henry. A cena de Mary, trajando um vestidinho florido, a alimentar o seu rebento, e de Henry, recém-chegado a casa, a lançar-lhe um olhar de comovido orgulho, é risível mas sintomática deste “quadro” de perfeição cultural. Faz rir o espectador porque é uma operação de conformismo que, ao contrário dos outros gestos mecânicos do filme, também eles risíveis, não transforma uma pessoa numa coisa mas sim “uma coisa” (matéria indefinida) numa pessoa (um bebé) [2].

Mary, não aguentando a pressão, parte para casa dos pais, deixando Henry, com um desabafo: “I’m losing my mind!”. O jovem, que antes dormira esplendidamente, fica só, acometido de violentas insónias e a desesperar aos poucos, investido no papel arquetípico de mãe. Tendo antes deambulado pela vasta paisagem industrial, Henry fica agora circunscrito ao seu diminuto quarto, com um objectivo muito concreto: cuidar do “bebé”, do qual o mínimo que se pode dizer é que é orgânico. O “bebé” é um verdadeiro monstro, possui as vísceras à flor da pele, sendo por isso apanágio de um não-corpo, um corpo sem alma. Revela, inclusive, uma certa incompletude, pois encontra-se enfaixado como um coto a que tivesse sido amputada uma parte vital. “O monstro mostra o interior do corpo – ou antes, é o resultado do revirar da pele do corpo normal, da transformação deste em corpo de órgãos aparentes que proliferam desordenadamente” (Gil 1994, 84).

Aliás, a valência do “bebé” torna-se ainda mais aterrorizadora, pois que neste caso a criatura monstruosa é apreendida por Henry como “carne da [sua] carne e sangue do [seu] sangue”, reflectindo a dissolução do protagonista. A indissociabilidade entre Henry e o “bebé” está patente no estado degenerativo em que ambos mergulham. Quando Henry procura sair de casa, o bebé “vinga-se” adoecendo fisicamente (“Oh, you are sick!”), sintoma prático da neurose que se vai avolumando no interior do protagonista. O bebé espreita todo e qualquer sinal de libertação de Henry para, atempadamente, o reprimir, como o comprova, a dado momento, o grande plano do seu olho na semi-obscuridade. É um castrador grotesco, prenúncio de aviltamento do corpo-carne, que ao escarnecer do corpo psíquico, encarado como perfeito no contexto do filme, o rebaixa. Quanto mais o rebaixa, mais repulsa suscita, acabando por desencadear a sua própria aniquilação, sob a forma de um brutal infanticídio.

De tal ordem é o despotismo do "bebé" e o involuntário enraizamento espacial de Henry, que este se vê forçado a libertar-se pela via do imaginário. Após vislumbrar o teatro atrás do aquecedor (apresentado como plano subjectivo de Henry), a câmara aproxima-se dele e penetra-o, revelando o espaço do "outro lado", desta feita da máquina. Estamos em plena vigília relativa. A matéria natural, cuidadosamente relegada para segundo plano até este ponto do filme, ganha nova dimensão e vemos animarem-se formas aparentemente orgânicas, ao mesmo tempo que assistimos à dissolução das outras, produto da cultura.

Com efeito, à excepção da cadela que, com a sua ninhada, enche de vida a casa da Família X, nenhum outro inequívoco elemento da natureza, animal ou vegetal, é perceptível em *Eraserhead* (excepção feita à sequência em que Henry é acometido por um pesadelo de decapitação). As personagens chegam mesmo a consumir frangos artificiais para evitar esse contacto. Matéria orgânica invade o quarto de Henry, mas de modo involuntário e aleatório, sendo por isso conotada, neste patamar de leitura, com sujidade. A natureza foi, pura e simplesmente, elidida deste universo.

O trabalho de parto em que entra uma Mary adormecida, envolta no lençol/camisa de noite como numa camisa-de-forças, é uma cena que considero nuclear porque remete simultaneamente para a produção de sentido e para a produção de matéria, encontrando-se na antecâmara da matéria natural mas ainda com um pé na cultura. Neste parto em série o que ressalta é a animalidade primeva. O simples acto de esfregar um olho ganha contornos tremendos (reforçados pelo som) porque nos permite tomar consciência de que o olho, o órgão mais nobre do corpo humano depois do coração, é contas feitas, matéria visceral que nos remete para o nosso interior, mas não como via de acesso ao conhecimento ou à percepção do divino.

Num dado momento, no entanto, o embrião que Henry recebe por correio, investido metaforicamente de um "carimbo" social, move-se no proscénio aparentado do pequeno guarda-jóias, como se interpretasse um novo papel, e lança-se voluntariamente à terra fértil, onde germina, metamorfoseando-se em criatura esfomeada, característica de qualquer recém-nascido. Ao invés, o pijama de Henry e a coberta da cama descosem-se e a parede do apartamento evidencia uma gigantesca cavidade irregular. Espaço e tempo entram em colapso e a dúvida sobre as formas e as acções é reinante.

Em vez de ascender a um nível superior que a Rapariga do Radiador lhe promete (o "Céu" da tradição judaico-cristã), Henry vê-se decapitado e a sua cabeça "mergulha" literalmente noutra dimensão, acabando numa pequena fábrica de produção de lápis onde a massa cinzenta do seu cérebro é transformada em borracha embutida. Apesar de o título do filme, pela ordem em que aglutina os termos, realçar mais a borracha do que o lápis (*eraser* + *head*), a palavra composta tanto pode validar a existência de sentido, como a sua ausência. Em *Eraserhead*, o cérebro possui uma certa vacuidade [3] mas a sua importância é indesmentível, pois o facto de a borracha se encontrar embutida no lápis permite de pronto reescrever o que foi apagado. De um modo ou de outro, a presença do cérebro como *locus* de criação por excelência e o acto de inscrição saem realçados. As partículas de borracha que o empregado fabril sopra para o ar tanto representam a dissolução das formas como a sua recriação enquanto pó místico que faz trabalhar as sinapses (veja-se o grande plano de Henry rodeado de tais partículas e iluminado por trás).

De volta ao quarto do protagonista, o "real" muda de tonalidade; sobressaem agora os comportamentos sociais ditos perversos: o crime na rua, visto como um espectáculo, e a prostituição da vizinha, espiada de forma voyeurística pelo buraco da fechadura. O involuntário parece ter-se sobreposto ao maquínico; a sociedade perde terreno para a natureza. Até aqui, note-se, fora precisamente o contrário: a cultura reprimira o humano ao ponto de lhe interditar todo e qualquer contacto físico no interior do matrimónio, a célula da procriação por excelência. De tal modo que o único sexo entre Mary e Henry é simbólico e patente no ambíguo acto de retirar uma mala de baixo da cama. Aí Mary sacode, num ritmo lento e sincopado, a barra do leito onde Henry se encontra deitado. Sujeitos a tal repressão, os seres exprimem-se em surtos epilépticos, como sucede a Mary e à Sra. X, no plano da realidade surreal, ou em contracções de parturiente, que Henry adivinha em Mary, no plano da vigília relativa.

A degenerescência do espaço e da mente de Henry adivinham-se na morte do seu imaginário: já nenhuma rapariga loura dança atrás do aquecedor, não se vislumbram crimes na rua, o guarda-jóias não alberga sementes prontas a germinar e a vizinha do lado desapareceu da vista. Solução: matar o "real" para que o imaginário ressurja, para que a desejada união à loura do teatro ocorra de facto. O caminho da salvação é, por isso mesmo, o caminho da alienação total. A mente contaminada vinga-se no corpo do bebé, encenando o mais grotesco de todos os espectáculos, a mais literal das violências exercida sobre o corpo: a sua anulação. Metamorfose, crescimento incontrolado, excrescências, vísceras, morte. Em suma, uma orgia de matéria informe. Assim se expõem os mistérios do organismo, assim se desnuda o caos agónico de uma mente. Em termos concretos, a liquefacção dos sólidos corporais do "bebé" e/ou a sua eclosão corresponde à falência do corpo de Henry, não em sentido material (Henry não morre) mas sim em termos psíquicos. O ego de Henry (o Cs.), materializado no homem dos manípulos (habitante do planeta e o seu regente) acaba por "explodir"; resta a outra instância psíquica (o Ics.), materializada na rapariga loura do teatro. A tão desejada união entre Henry e a loura sobrevém, finalmente, mas sem ego a que o protagonista possa retornar; ocorre já do "outro lado", numa outra dimensão, em pleno território da loucura.

O homem do planeta e a rapariga loura são as duas faces psíquicas de Henry, mas actualizadas em termos corpóreos.

Ambos padecem de deformações físicas evidentes, embora de ordens diversas. Enquanto o homem possui um corpo todo ele não piloso mas pustulento, as alterações anatómicas da rapariga fazem-se sentir sobretudo na cara e nas ancas. Assim, o primeiro convoca a imagem do "bebé", de quem parece uma réplica adulta, tanto mais que não se lhe vêem as pernas, só o tronco. É um Henry deformado pela cultura e pelas constrições do desejo, um verdadeiro "húmus" humano. Já a rapariga surge ligada à natureza por intermédio da inocência infantil de que dá mostras, sendo conotada com a natureza viva. A sua deformação é positiva, pois revela fertilidade e não apodrecimento [4]. Neste filme de Lynch, os princípios masculino e feminino surgem perfeitamente balanceados. Henry é ao mesmo tempo pai e mãe do "bebé", porquanto lhe dá simbolicamente vida no intróito e cuida dele quando a mãe biológica renega o cargo, mas também porque contém em si uma *anima,* no sentido jungiano do termo (Jung 2003, 86-114). A Rapariga do Radiador é a feminilidade latente na psique de Henry, o que justifica em termos conceptuais toda a imagética vaginal presente no filme e a dicotomia interior/exterior, em que "sair" ou "ser expelido" é sinónimo de "nascer".

"Definir o espírito como o outro lado do corpo – não temos ideia de um espírito que não estivesse de par com o corpo, que não se estabelecesse sobre esse solo" (Merleau-Ponty 1964, tradução minha). Nascido do barro, na tradição judaico-cristã, o homem é um ser terroso que germina como uma semente. O segundo plano do filme é precisamente um travelling à frente sobre um sulco de terra, supostamente situado no planeta do homem dos manípulos, o qual sugere uma lavoura, ou melhor, a inscrição de sentido numa superfície orgânica. Também por este motivo o embrião/espermatozóide que surge por diversas ocasiões no filme não possui forma concreta. Sabe-se que remete para a fertilidade e é quanto basta; pouco importa que esta se refira ao acto de fecundação (espermatozóide) ou ao acto de gestação (embrião).

O corpo cinematográfico: a alegoria fílmica ou o meta-corpo

"In Heaven everything is fine; you've got your good things and I got mine" canta a Rapariga do Radiador que surge no teatro. Que Céu é este, a que alude o título português do filme, e onde se situa? A resposta à pergunta não é linear. O facto de a canção ser interpretada pela loura no palco do teatro situado atrás do aquecedor da casa de Henry faz pensar numa dimensão onírica condizente com o cinema como produção psíquica alternativa. Para Henry o teatro é um Éden que confere algum refrigério à sua vida sombria e sem sentido, tal como para muitos espectadores de cinema ele é uma evasão aos sortilégios da vida e, nesse caso, um espaço de não raciocínio. Porém, na *oeuvre* de Lynch, e neste filme em particular, o cinema (que muitas vezes é metaforicamente representado como um palco teatral, mercê da posição dos espectadores face ao espectáculo) [5] é conotado com actividade de produção criativa, em que o cérebro se alia à plasticidade das formas para gerar sentido. Encontramo-nos, pois, na terceira plataforma a que aludi: uma significação figurada ainda mais obscura do que a do cérebro como produtor de sentido. Este terceiro patamar é o cerne da alegoria do espectador.

A este respeito, referi-me já à existência de espectadores intradiegéticos e de janelas ou enquadramentos no enquadramento como representações do acto de olhar. Com efeito, uma vez que o filme é parco em acção não resta muito a fazer às personagens senão olhar. Contudo, toda essa inactividade tem outra razão de ser, de ordem bem mais metafórica. A verosimilhança dos actos das personagens e o realismo do mundo ficcional são irrelevantes perante a dimensão abstracta que permeia o filme. Ao assumir a abstracção como matéria fílmica dominante, Lynch move-se assumidamente no território da alegoria indirecta, onde o sentido é adivinhado pelo espectador mais do que intencionalmente transmitido pelo autor. Desta feita, o corpo fílmico depende de um acto de descodificação psíquica, portanto ainda corpórea. A alegoria materializa muito mais a forma do filme porque põe em evidência a sua plasticidade artística, algo que uma narrativa clara e linear tende a escamotear. No entanto, em *Eraserhead*, Lynch vai ainda mais longe ao tecer essa alegoria do filme como corpo directamente *sobre* o corpo das personagens do filme.

Tudo começa na estranha sequência de abertura, que é um verdadeiro descodificador hermenêutico da obra e desta sua dimensão alegórica em especial. Como todas as sequências desta natureza noutros filmes, este início, que resume os principais aspectos temáticos, formais e discursivos da obra, também introduz a atmosfera e a tónica narrativa de um modo que é profundamente emblemático. Assim, Henry é visto a vogar literalmente no espaço, à frente de um planeta desconhecido. A ideia é relativamente obscurecida pelo facto de a conjugação das duas imagens dentro do plano não ser efectuada por sobreposição óptica, como é costume quando se pretende associar duas realidades distintas. Mais concretamente, Henry é conotado com o Homem do Planeta, que surge no plano seguinte, por corte. Aquele homem repugnante *pensa* (em) Henry antes de mover o manípulo junto ao qual se encontra. Como diz Fernando Pessoa (em *Mensagem*): "Deus quer, o homem pensa e a obra nasce", por esta ordem. O planeta é identificado com o cosmos, mas o homem e Deus são, neste caso, uma e a mesma entidade. Este homem é o criador supremo, o enunciador-mor, que a nível artístico tem a capacidade de fazer o que Deus faz em termos ontológicos: cria mundos, seres e realidades. O Homem do Planeta é, pois, uma representação metafórica do criador cinematográfico, o qual tem o poder de lançar Henry na ficção, gerando a história (a diegese e tudo o que nela ocorre).

Contudo, o Homem do Planeta é também um espectador, pois que se encontra à janela, que aqui simboliza a mente. O criador contempla interiormente aquilo que se vai seguir em termos físicos e tem ainda a capacidade de continuar a acompanhar psiquicamente aquilo que vai gerando, ao mesmo tempo que o gera. Logo, não há criação sem visionamento. As personagens por si criadas são marionetas da sua vontade, mas, porque criadas à imagem de Deus, são igualmente dotadas dos mesmos poderes criativos. Não é por acaso que o "bebé" apresenta, a dado momento, pústulas semelhantes às do Homem do Planeta, de que é uma espécie de reprodução dentro da diegese e tal como aquele destinado a olhar. No entanto, o "bebé" é também um fruto literal de Henry, seu pai. Com efeito, o filme contém vários encaixamentos mentais, não muito óbvios. O principal encontra-se no centro da obra, quando a vizinha de Henry o visita de noite. O casal acaba por fazer amor numa espécie de cratera leitosa, na qual mergulha. Este líquido é realçado num plano aproximado, remetendo-nos para a teoria de Robert T. Eberwein (1984), segundo a qual sempre que no filme surge um ecrã institucional ou metafórico esse ecrã faz surgir uma superfície branca na mente do espectador na qual se

produz psiquicamente um filme tal como na tela de um cinema. Essa reduplicação fenomenológica pode ocorrer mesmo na ausência de um ecrã institucional, bastando que haja um objecto seu delegado, o qual desencadeie um fundo branco que serve de tela *aparentada*. Aliás, a personagem Henry vai acordar de um pesadelo, demonstrando que as imagens anteriores foram produção mental. A dúvida só subsiste por causa das várias elipses em que a obra é fértil, as quais impedem a assunção, por parte do vidente extradiegético, de uma cronologia literal.

Depreendo, pois, que Henry sonhou o centro do filme e a cena crucial passada no teatro, na qual surgem: a Rapariga do Radiador, uma versão mais radiosa da sua Mary, também loura; o proscénio, rodeado de matéria orgânica, como o seu quarto, no qual existe igualmente um teatro (o guarda-jóias, cuja única *preciosidade* é uma "semente"); um monte de terra, igual ao do apartamento de Henry, que desata a sangrar, como os frangos artificiais do jantar em casa da Família X; um protagonista com cara de "bebé" hediondo; a cabeça decepada de Henry, a qual submerge no sangue, tal como antes submergira no leite em que fizera amor com a vizinha. O teatro atrás do aquecedor é, pois, uma extensão mental do quarto de Henry, uma versão mais positiva do mesmo; o que justifica a canção entoada pela Rapariga e o fundido a branco com que o filme termina (sobre um plano aproximado de Henry e da loura do teatro). Recorde-se que é num subencaixamento contido no âmago do filme que a cabeça de Henry desce a uma realidade aparentemente mais normal (ou seja, menos estilizada do que o resto da obra), onde o seu cérebro é transformado em borracha embutida em lápis. Veja-se, porém, que isto corre no interior de um pesadelo. A obliteração do sentido é, nesta segunda plataforma alegórica, um receio, uma angústia de criação por parte de Henry e não uma negação *tout court* desse sentido, como eventualmente sucedia na plataforma alegórica anterior.

Impotente, Henry receia que a sua vida psíquica reduplique a sua existência social, tal como ocorre com Mary, que foge para casa dos pais a fim de evitar enlouquecer. O conteúdo psíquico do seu pesadelo expressa bem o que Freud designou como "resquícios do dia", mas numa forma deturpada por dois processos mentais inconscientes: a condensação e o deslocamento que, não obstante adulterarem o sentido e a sua inteligibilidade imediata, são, ao mesmo tempo, geradores de interpretação e instrumentos fecundos de criação (Freud 1992, 383-413 e 414-419). Não é de estranhar que Henry sonhe com o "bebé", com a loura (dupla de Mary), com a sua castração simbólica (perante a vizinha), etc. Esta impotência, conotada com o acto de apagamento da borracha, é plasticamente produtiva, logo assimilada ao acto criador do lápis. O corpo de Henry - a sua cabeça decepada – é a chave do enigma que a obra contém, o que explica a importância do título filmico, poucas vezes explicado. O corpo do bebé (gerado por Henry) reduplica as deformações do Homem do Planeta, tal como a mente de Henry reduplica as capacidades criativas daquele. Nesta obra de Lynch o corpo é disforme na proporção oposta à sua premência criativa. Em termos oníricos, a adulteração de sentido através de compressões de significado e assunção de ligações psíquicas inusitadas é uma fecundidade.

A ambivalência é a pedra de toque de *Eraserhead*. Todo o filme está construído para significar uma coisa e o seu exacto oposto, pelo que as interpretações absolutas são uma quimera. Lynch realizou com este filme a obra ambígua por excelência; produziu, também ele, uma forma "inorganicamente viva".

Bibliografia

Baudrillard, Jean. 1974. *La société de consommation,* Paris: Gallimard.

Bergson, Henri. 1991 [1900]. *O Riso.* Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.

Eberwein, Robert T. 1984. *Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting,* Princeton: Princeton University Press.

Freud, Sigmund. 1992 [1900]. *The Interpretation of Dreams.* Traduzido do alemão por James Strachey. Londres: Penguin.

Freud, Sigmund. 1997. *O Ego e o Id.* Traduzido por José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago.

Gil, José. 1994. *Monstros.* Traduzido por José Luís Luna. Lisboa: Quetzal Editores.

Jung, Carl Gustav. 2003 [1982]. *Aspects of the Feminine*. Traduzido do alemão por R.F.C. Hull. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception.* Paris: Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible.* Paris: Gallimard.

Metz, Christian. 1980 [1977]. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema.* Traduzido do francês por António Durão. Lisboa: Livros Horizonte.

Morin, Edgar. 1997 [1956]. *O Cinema ou o Homem Imaginário.* Traduzido do francês por António-Pedro de Vasconcelos. Lisboa: Relógio d'Água.

Nochimson, Martha. 2003. *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood.* Austin: University of Texas Press.

Oudart, Jean-Pierre. 1969. "La suture", in *Cahiers du cinéma* nº 211: 36-39.

Oudart, Jean-Pierre. 1969. "La suture", in *Cahiers du cinéma* nº 212: 50-55.

Rodley, Chris, ed. 1997. *Lynch on Lynch.* Londres: Faber and Faber.

Stam, Robert. 1992. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard.* Nova Iorque: Columbia University Press.

Filmografia

Eraserhead. 1977. De David Lynch. EUA: Universal. DVD.

Notas finais

1. O dispositivo consistia numa combinatória de disco de fenaquistiscópio, onde se encontravam inseridas fotografias humanas, e uma lanterna mágica, para permitir a projecção propriamente dita.
2. "O que fazia rir era portanto a transfiguração momentânea de uma pessoa numa coisa se quisermos encarar a imagem por este lado" (Bergson 1991, 44).
3. A ambivalente pergunta de Bill "Well, Henry, what do you know?" e a correspondente deixa de Henry "Oh, I don't know much about anything" confirmam isso mesmo.
4. Embora da matéria orgânica que apodrece (o húmus) também nasça solo fértil.
5. Veja-se o Club Silenzio em *Mulholland Dr*. (2001) ou a canção entoada em *playback* por Ben em *Blue Velvet* (1986), por exemplo.

Fátima Chinita

PhD. in Artistic Studies, specifically in Film and Audio-visual Media (University of Lisbon); MA in Communication Sciences, branch of Contemporary Cultures and New Technologies (New University of Lisbon); BA in Film, Editing (Lisbon Polytechnic Institute); BA in Portuguese and Anglo-Saxon Languages and Literatures (University of Lisbon).

She is an Assistant Professor at the Lisbon Polytechnic Institute, Theatre and Film School, where she teaches Film Production, Film Studies (at graduate level) and Film Narratives (at post-graduate level).