

O ORGÂNICO, O SUBJETIVO E O MAQUÍNICO EM ERASERHEAD, DE DAVID LYNCH

Autor: Eduardo Gerdiel Batista Graça (UFF)

Orientadora: Carla de Figueiredo Portilho

Doutorando

RESUMO: O presente trabalho é uma resenha crítica do filme *Eraserhead*, do cineasta estadunidense David Lynch. Marcado por uma estética híbrida entre o surrealista e o absurdo, o filme nos oferece interessantes elementos audiovisuais e narrativos para uma discussão acerca dos limites ontológicos entre o animal, o humano e o maquinal. Além de observarmos como o filme evidencia os inconstantes e conflituosos movimentos de conjunção e de distinção entre estas categorias, discutiremos ainda as possíveis relações entre as imagens e os dramas concebidos por Lynch em seu trabalho de estreia no cinema de longa-metragem e algumas teorias pertinentes ao tema destacado em nossa leitura da obra em questão. Precisaremos, portanto, recorrer tanto às dicotomias clássicas entre *pathos/logos* e *bios/zoé*; quanto a teorias contemporâneas, como o estudo sobre a “máquina antropológica moderna”, desenvolvida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben em *O Aberto*, e o conceito de “mecanismos de poder” que o pensador francês Michael Foucault desenvolve em *Vigiar e Punir*. Além de abordarmos estes conceitos canônicos, também trataremos de proposições teóricas desveladas por textos literários como “O jogador de Xadrez de Maelzel”, de Edgar Allan Poe, “O rouxinol”, de Hans Christian Andersen, e “Na colônia penal”, de Franz Kafka, para abordarmos as dimensões orgânicas, subjetivas e maquínicas do pensamento humano, conforme apresentadas pelo filme de 1977.

PALAVRAS-CHAVE: eraserhead; agamben; foucault; poe; kafka

O presente trabalho é uma resenha crítica do filme *Eraserhead*, do cineasta estadunidense David Lynch. Marcado por uma estética híbrida entre o surrealista e o absurdo, o filme nos oferece interessantes elementos audiovisuais e narrativos para uma discussão acerca dos limites ontológicos entre o animal, o humano e o maquinal. Além de observarmos como o filme evidencia os inconstantes e conflituosos movimentos de conjunção e de distinção entre estas categorias, discutiremos ainda as possíveis relações entre as imagens e os dramas concebidos por Lynch em seu trabalho de estreia no cinema de longa-metragem e algumas teorias pertinentes ao tema destacado em nossa leitura da obra em questão.

Precisaremos, portanto, recorrer tanto às dicotomias clássicas entre *pathos/logos* e *bios/zoé*; quanto a teorias contemporâneas, como o estudo sobre a “máquina antropológica moderna”, desenvolvida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben em *O Aberto*, e o conceito de “mecanismos de poder” que o pensador francês Michael Foucault desenvolve em *Vigiar e Punir*.

Além de abordarmos estes conceitos canônicos, também trataremos de proposições teóricas desveladas por textos literários como “O jogador de Xadrez de Maelzel”, de Edgar Allan Poe, “O rouxinol”, de Hans Christian Andersen, e “Na colônia penal”, de Franz Kafka, para abordarmos as dimensões orgânicas, subjetivas e maquínicas do pensamento humano, conforme apresentadas pelo filme de 1977.

No texto “O Jogador de Xadrez de Maelzel” (1836), Edgar Allan Poe (ou um personagem-narrador não identificado) tenta desvendar o mistério do autômato que intrigava a Europa desde o século XVIII ao disputar partidas de xadrez com os mais diversos adversários e superá-los no complexo e estratégico jogo de tabuleiro. Nos remetendo, em seu rigor metodológico e em sua racionalidade acentuada, às narrativas protagonizadas pelo Detetive Lupan (célebre personagem de Poe) e nos antecipando, em seus simulacros não-literários, algo da estética narrativa borgiana, “O jogador de xadrez de Maelzel” questiona as possibilidades intelectuais de um autômato programado, enquanto desenvolve uma minuciosa exposição de alguns sistemas de pensamento modernos.

Em um primeiro momento, o texto empreende um levantamento histórico de diversas maravilhas tecnológicas que já haviam causado o mesmo impacto cultural que o autômato em questão, e logo assume as funções de um ensaio crítico, ao listar e comentar a produção

bibliográfica erguida em torno da incrível máquina de Maelzel. Após refutar todas as teorias criadas para explicar o funcionamento do misterioso jogador de xadrez artificial, a suposta dissertação analítica de Poe afirma que uma inteligência artificial só poderia ser programada segundo sistemas regulares, estruturados por lógicas de encadeamento pré-determinadas e por cálculos de progressão infalivelmente fixos, como observamos no trecho a seguir:

Os cálculos aritméticos ou algébricos são, pela sua própria natureza, fixos e determinados. Aceitos alguns dados, seguem-se necessária e inevitavelmente alguns resultados. Estes resultados não dependem de nada e apenas sofrem influência dos primitivos dados aceitos. E a questão a resolver avança, ou deveria avançar, para a solução final, através de uma série de pontos infalíveis não passíveis de qualquer mudança e não submetidos a qualquer modificação. Sendo isso estabelecido, podemos, sem dificuldade, conceber a possibilidade de construir uma peça mecânica que, tomando como ponto de partida os dados da questão a resolver, continuará regular e progressivamente seus movimentos, sem quaisquer desvios, a caminho da solução pedida, pois esses movimentos, por complexos que os suponhamos, sempre são preestabelecidos e determinados. (POE, 1978, pp. 404-405)

Depois de definir o pensamento “automático” por sua capacidade de reprodução passiva de sistemas fixos previamente estabelecidos (ou programados), o texto aborda o fato de que uma partida de xadrez não segue nenhum sistema fixamente determinado, já que, ainda que se possa calcular uma quantidade de jogadas matematicamente possíveis a partir de determinada situação de jogo, as reações e as efetivas jogadas realizadas por cada jogador diante de cada situação estariam sujeitas a efeitos subjetivos, e portanto, a imprevistos de ordem inconstante e ilógica que apenas uma inteligência “humana” poderia produzir. Investindo na descrição de um pensamento “próprio do humano” estreitamente ligado à questão da subjetividade, o narrador de Poe sustenta sua hipótese de que um autômato programado não poderia, por exemplo, prescrutar e interpretar expressões, gestos e estados de espírito de seus adversários; blefar, fingir ou insinuar-se para eles; e nem, tampouco, sofrer efeitos de distrações, cansaço ou dificuldades diante de determinadas situações de jogo, uma vez que cada jogada só poderia ser tratada por uma inteligência artificial como mais uma entrada de dados no mesmo sistema infalivelmente regular que havia processado as informações igualmente complexas de todas as jogadas anteriores.

Neste ponto, o texto de Poe, até então estritamente crítico e científico, começa a assumir características mais literárias (ou ao menos mais especulativas), ao abandonar as postulações

teóricas acerca dos comportamentos possíveis de uma inteligência artificial para investir em uma observação empírica de todo o espetáculo, que envolve não apenas o autômato que intitula o conto, mas também o seu exibidor (o sr. Maelzel), os enxadristas adversários e o público, e adentrar um estudo relacional entre as significações insinuadas pelos elementos de palco e as expectativas interpretativas atribuíveis à plateia.

A esse respeito, o texto considera como, em contraste com outras maravilhas tecnológicas exibidas pelo show itinerante do sr. Maelzel, a constituição anatômica do jogador de xadrez não almeja uma reprodução hiper-realista de uma figura humana (ou sequer de parte dela, já que a anatomia do autômato se funde, em dado ponto, à mesa de xadrez a sua frente e, abaixo, à base onde se ocultam as pesadas engrenagens e mecanismos do engenho), e que, apesar da alegação primordial de reprodução fidedigna do intelecto humano (ao menos diante de uma partida de xadrez), há uma estranha ostentação do caráter maquínico do jogador de xadrez artificial, nos movimentos “excessivamente rígidos e angulosos” (POE, 1978, p.421) desempenhados pelo autômato, e nos altos ruídos mecânicos que se produzem mediante qualquer um dos seus movimentos. A observação de tal contraste entre o jogador de xadrez e as outras máquinas inteligentes de Maelzel, no que diz respeito à explicitação e à ocultação de suas naturezas maquinais, chamam a atenção de Poe (ou de seu narrador não-declarado) para quais elementos estéticos entram em jogo na recepção daquela específica apresentação. Após observar as pausas irregulares entre as jogadas, notando que, diante de jogadas mais surpreendentes em horas mais avançadas de jogo, o autômato precisava de intervalos maiores para jogar, e que, nestas ocasiões, abria mão dos movimentos de provocação (de que a máquina também era capaz) realizados em resposta a jogadas mais óbvias, o autor do estranho ensaio começa a intuir os primeiros traços de uma presença subjetiva no interior na máquina.

Depois de colocar as irregularidades temporais, os esforços interpretativos e as insinuações propositais como evidências de uma inteligência subjetiva exercida pelo suposto autômato, o texto passa a investigar os artifícios de ocultação de uma presença corpórea no interior do autômato de Maelzel que possa manifestar tal tipo de inteligência. Após analisar os recursos óticos empregados na apresentação (a disposição de velas de diferentes tamanhos que produziam confusos cruzamentos de raios de luz em torno da máquina), e a rigorosa rotina de desvelamento de seus mecanismos internos (realizada sempre de uma mesma maneira, antes e depois de cada apresentação), o narrador de Poe consegue deduzir as

condições arquitetônicas de seu interior, assim como as possíveis posições e movimentos ergonômicos adotados pelo operador humano para permanecer oculto durante a rotina de desvelamento e as partidas.

Tendo finalmente demonstrado a existência de uma inteligência necessariamente humana por trás do funcionamento do suposto autômato, o texto retoma suas características iniciais de levantamento de dados históricos e atenta para a presença de indivíduos de estatura e constituição notadamente reduzidas nos séquitos de Maelzel e do proprietário anterior do jogador de xadrez automático, notando como tais indivíduos nunca podiam ser vistos durante as apresentações da máquina em questão.

Interessante como as transições dos elementos narrativos acompanham a mudança nos sistemas de pensamento explorados pelo texto (demonstração científica de uma máquina matemática, especulação intuitiva de uma presença subjetiva, conclusão de tese com base em teorias canônicas) e conferem ao mesmo uma autoconsciência definitivamente literária, recobrando-lhe com camadas de ironias, ambiguidades, malícias e violências que só poderiam ser atribuídas, segundo o método analítico do narrador de Poe, às máquinas subjetivas humanas.

O conto termina com um duplo desnudamento: o narrador de Poe desvenda um corpo e uma alma humanas operando (em condições um tanto insalubres) as entranhas do jogador de xadrez de Maelzel (estranho corpo com dimensões orgânicas, subjetivas e mecânicas), ao mesmo tempo em que nos revela um corpo textual com dimensões críticas, teóricas e literárias. Guardamos, desta incrível leitura, a ideia de um pensamento automático definido pela reprodução passiva de sistemas fechados preestabelecidos.

Em “O rouxinol” (1844), o escritor de contos de fada Hans Christian Andersen também se engaja na discussão dos limites entre o pensamento automático e o pensamento subjetivo. No conto, um imperador chinês substitui seu rouxinol de estimação por um autômato similar capaz de produzir suas próprias melodias. O motivo da substituição, uma mudança de humor por parte do rouxinol orgânico, entristecido por ter seus impulsos espontâneos regulados pela máquina imperial:

O rouxinol aceitou ficar na corte. Ofereceram-lhe uma gaiola de ouro e foi autorizado a voar pela floresta duas vezes durante o dia e uma vez durante a noite. Nessas ocasiões, prendiam-lhe doze fitas de seda às patas. Doze criados seguravam nas suas extremidades, enquanto ele voava. Por isso, o

rouxinol não sentia grande prazer em sair da gaiola (ANDERSEN, 1844, p.2)

O rouxinol mecânico, por outro lado, cuja existência se justifica pela servidão a um soberano (o autômato servira ao imperador do Japão antes de ser oferecido ao imperador da China, em sinal de despeito ao rouxinol original), se mostra capaz efetuar suas capacidades automáticas regular e indefinidamente, até extenuar seus mecanismos internos e colocar-se à beira da autodestruição.

Sobre as melodias produzidas por cada pássaro, o conto nos permite inferir que, ainda que as melodias não fossem harmoniosas entre si, e que as intrincadas músicas cantadas pelo rouxinol artificial fossem de difícil assimilação por parte do público, o gosto popular pode ser ajustado aos padrões de beleza legitimados e exaltados pelos poderes vigentes: depois de anos de serviços ininterruptos e infalíveis do pequeno artista mecânico, os súditos do rei aprendem a apreciar a única música que a coroa lhes permite fruir.

No fim do conto, o rouxinol orgânico retorna de seu exílio político para salvar a vida do rei, ao encantar o déspota e a morte com suas canções imbuídas de desejos próprios e anseios de liberdade, justamente as características que o rouxinol mecânico, agora gravemente debilitado por anos de reprodução passiva das funções programadas em si por seus soberanos, nunca fora capaz de produzir. Devemos notar que o rouxinol do conto de Andersen não é exatamente um animal: dotado de linguagem verbal e consciente de si enquanto ente político e histórico, o personagem exemplifica uma oposição ao pensamento automático de seu duplo artificial justamente por apresentar-se como ser subjetivo, antropomorfizado pela narrativa não em suas feições anatômicas, mas no tipo de pensamento que manifesta ao longo da fábula.

Além de Poe e Andersen, outro autor que explora a associação entre o maquínico e o servil em seus textos é Michael Foucault. Sua filosofia é repleta de corpos orgânicos investidos de mecanismos artificiais que os dominam, submetem e controlam; e toda a sua teoria de biopoder passa pela inserção de seres vivos em sistemas maquínicos subjetivos, sociais, morais, etc.. Seu conceito de mecanismos de poder, recorrente em nossas pesquisas, trata de dispositivos políticos e filosóficos (ora institucionais e práticos, ora discursivos ou ritualísticos) instalados na sociedade e no pensamento com o intuito de disciplinar as relações de conhecimento, as disposições, os impulsos e os desejos humanos e conduzi-los à afirmação



e à conservação das relações de poder vigentes em determinado sistema sócio-cultural. Interessados somente na preservação das estruturas hegemônicas, os mecanismos de poder investiriam no cultivo de nossos afetos (ou potências) tristes e servis para fazer do corpo social um corpo mais dócil e útil à ordem do capital, dirigindo-nos, assim, ora à adequação compulsória e à reafirmação espontânea dos regimes hegemônicos, ora ao desespero, à loucura e à morte.

Se pensarmos em termos de efetuação de liberdade e de servilidade, podemos pensar, por um lado, um corpo servil constituído por um sem-número de mecanismos automáticos, fixos, regulares, determinados por forças exteriores a si, capazes apenas de reproduzir passivamente as programações determinadas por seus soberanos até a sua completa exaustão; e, por outro, um corpo que, ainda que repleto de mecanismos regulares instalados, já subverte o funcionamento de determinadas máquinas e desativa completamente outras, se tornando capaz de produzir seus próprios desejos e anseios de liberdade, a despeito das determinações impostas pelas lógicas maquínicas dominantes.

Em Foucault, portanto, encontramos as evidências definitivas para esta tradicional associação entre o automático/maquinal e o passivo/servil, mas também é em sua obra que encontramos uma problematização maior da distinção entre o pensamento automático e o pensamento subjetivo, uma vez que, segundo o filósofo pós-estruturalista, a própria ideia de subjetividade se mistura com a ideia de sujeição dos corpos aos regimes sociais e filosóficos modernos. Se, nos textos anteriores, era a entrada na subjetividade que distinguia o humano de seus correspondentes automáticos, em Foucault, a capacidade de autorreconhecimento individual aparece como mais um recurso de automatização (ou controle) do pensamento humano.

Na medida em que mecanismos de poder das mais variadas ordens nos inferem códigos, determinações, dados, informações (todo um *logos* que nos confere nossa humanidade e sacraliza nossa existência), nos tornamos sujeitos sociais capazes de nos reconhecermos como dados individuais em um vasto sistema de informações e de nos distinguirmos de todas as unidades formais que carecem de tais capacidades linguísticas e metalinguísticas, reafirmando os discursos hegemônicos que legitimam a soberania do humano sobre toda a natureza, assim como a soberania de certos homens sobre toda a humanidade.

É neste ponto que nos interessa abordar a dicotomia entre *Bios* e *Zoé*, que remonta à filosofia clássica mas que é retomada no pensamento do contemporâneo Giorgio Agamben. Intensamente influenciado pela teoria foucaultiana de biopoder, Agamben nos apresenta em *O Aberto: o homem e o animal* (2002), a seguinte questão:

Em nossa cultura, o homem sempre foi pensado com a articulação e a conjunção de um corpo e uma alma, de um vivente e um *logos*, de um elemento natural (ou animal) e de um elemento sobrenatural, social ou divino. Devemos, em vez disso, começar a pensar o homem como aquele que resulta da desconexão entre esses dois elementos e investigar não o mistério metafísico da conjunção, mas aquele prático e político da separação. O que é o homem, se ele é o lugar – e, mais, o resultado- de divisões e cortes incessantes? (AGAMBEN, 2013, p.33)

Neste interessante tratado político-filosófico, Agamben nos mostra como revoluções nas ciências naturais e o advento das ciências humanas ao longo da modernidade compuseram o que o filósofo italiano contemporâneo chama de “máquina antropológica”, responsável por definir o humano por oposição a quaisquer outras categorias estabelecidas pelo pensamento hegemônico moderno. O filósofo então observa como esta máquina de alto rigor analítico e classificatório cria uma entidade conceitual, o *homo sapiens* (animal que se assemelha ao homem e que tem ciência de si), que concilia duas dimensões da existência humana (a natural/animal e a sobrenatural/social) sem nunca sintetizá-las em uma conjugação harmoniosa.

Agamben aponta para uma resposta ao seu próprio questionamento acerca do “mistério prático e político” da manutenção da separação destes dois elementos na definição do humano em seu *Homo Sacer* (1995), onde se utiliza da dicotomia *Bios* / *Zoé*, para explicar como os centros de poder modernos são capazes de sacralizar a vida humana devidamente submetida a um *logos* sócio-político (uma vida humana compreendida como *bios*), e de considerar descartável a vida humana destituída dos códigos sócio-culturais dominantes. O *homo sacer*, ser humano reduzido à sua dimensão natural/animal (privado de sua *bios*, relegado à sua *zoé*), é uma figura recorrente em todas as sociedades modernas, que sempre encontram na máquina antropológica os recursos discursivos para justificar a exclusão, a escravidão ou a destruição de seres humanos que não se enquadram ao *logos* dominante.

Esta imagem do sujeito como código inscrito em um corpo orgânico, assim como a imagem do sujeito humano como código inscrito num *logos* social (que garante a entrada do *homo sapiens* em sua *bios*) aparecem em suas cores mais cruas em “Na colônia penal” (1919), de Franz Kafka. Neste conto, o famoso romancista tcheco antecipa as inquietações filosóficas de Foucault e Agamben ao narrar uma sociedade gerida pela devoção a uma máquina capaz de inscrever as identidades e as sentenças de seus sujeitos em seus próprios corpos. Ainda que os códigos inscritos sejam ininteligíveis mesmo para os operadores e entusiastas da máquina, e que os receptores de tais inscrições sejam destruídos ao final do procedimento de gravação, um grande *logos* indizível se ergue de todo o espetáculo de horror e violência, e parece convencer os sujeitos daquela sociedade da eficiência, da necessidade e da justiça de tal mecanismo e de sua terrível aplicação sobre seus semelhantes menos afortunados.

Ao fim do conto, depois de explicitar toda a arbitrariedade e violência estatal sobre os corpos e pensamentos de seus sujeitos, Kafka parece apontar para um fim otimista: em uma das últimas cenas narradas, a máquina de inscrição e seu principal partidário se destroem mutuamente e se fundem em um banho de sangue redentor, talvez abrindo espaço para algum tipo de mudança na terrível sociedade ficcional.

Outros traços distintivos entre o humano e o animal concebidos pelas ciências modernas e explorados por Agamben em *O Aberto* que interessam à nossa leitura do filme de David Lynch dizem respeito a questão da “abertura ao mundo”, tema que justifica o título do tratado teórico que aqui apreciamos. Ao comentar as teorias biológicas de Jakob von Uexküll e as leituras que Martin Heidegger faz delas, Agamben nos apresenta interessantes questões: a primeira, colocada por Uexküll, se refere à distinção entre *Umgebung* (“espaço objetivo no qual vemos mover-se um ser vivente” (AGAMBEN, 2002, p.35)) e *Umwelt* (ambiente constituído pelas marcas portadoras de significado sensíveis a determinada espécie); e a segunda, colocada por Heidegger a partir desta, trata da distinção entre *weltlos* (ausência de mundo), *weltarm* (pobreza de mundo), e *weltbildend* (criação de mundo).

Segundo Heidegger, a pedra, desprovida de sentidos, seria carente de mundo; o animal, limitado por seus sentidos a um determinado *Umwelt*, seria pobre de mundo; e o humano, capaz de codificar o mundo e impor-lhe infinitos e arbitrários portadores de significados (ou desinibidores, como os chama Heidegger), seria a única espécie capaz de conceber seus próprios ambientes afetivos, ou de criar seu próprio mundo.

Tendo em vista tais colocações sobre uma possível definição de um pensamento automático (e considerando como a questão da subjetividade ora se distingue e ora se conjuga com o caráter passivo e reprodutivo do mesmo); e sobre a ambígua (e deveras conveniente) distinção entre um pensamento natural/orgânico e um pensamento sobrenatural/linguístico/social presentes na definição moderna do humano, podemos finalmente abordar a leitura da obra cinematográfica que intitula o presente artigo.

Tendo em vista tais reflexões, a leitura do aparentemente hermético *Eraserhead* se nos mostra um tanto reveladora. O filme começa com um *close-up* do rosto protagonista, Henry Spencer, de olhos vidrados, sua imagem em transparência sobreposta a de um planeta árido em um céu escuro. A câmera se aproxima do planeta, deixando o rosto de Henry fora do quadro, e um corte nos leva para a superfície pedregosa do corpo celeste. A câmera a percorre, antes de adentrar um sulco negro entre paredes rochosas e revelar uma estrutura cúbica e metálica que jaz em outra camada do estranho astro. Dentro desta estrutura há um homem sentado à janela. Marcado por erupções cutâneas que deformam seus rosto e torso, ele contempla, melancólico, o exterior da estrutura que habita. Henry, ainda de olhos vidrados, abre a boca num gesto incomum, e um corpo, com anatomia parecida a de um espermatozoide, mas com cerca de trinta centímetros de comprimento e textura superficial de um tecido orgânico, sai de sua boca. O homem deformado sentado à janela reage a tal acontecimento, e volta seu olhar para uma série de alavancas mecânicas que se encontram a sua frente. Ao acionar uma das alavancas, o corpo estranho expelido pela boca de Henry é içado para fora do quadro. O homem deformado então aciona uma segunda e uma terceira alavancas, e o tal corpo é jogado em um buraco na superfície do planeta, onde afunda em um abismo líquido. A câmera percorre o caminho inverso, e, saindo pelo buraco, revela Henry agora localizado em um cenário mais mundano.

Logo nesta primeira sequência vemos o estado do mundo afetivo produzido por Henry Spencer: árido e deserto, habitado apenas por um controlador deformado que opera as alavancas de uma máquina interna. Interessante notar que a operação da máquina, nesta sequência inicial, serve para afastar o corpo espermatozoide (um elemento evidentemente orgânico) de Henry, de maneira análoga à maneira como as máquinas antropológicas modernas procuram distanciar o humano de seu *pathos* animalesco para adequá-lo ao *logos*

dominante e lhe conferir sua *bios* – a dimensão política da existência humana que garante sua integridade física.

A aridez do mundo afetivo de Henry também se reflete na cena seguinte: de férias, sem comandos externos para determinar suas ações, Henry perambula apática e despropositadamente por um cenário que não lhe oferece qualquer estímulo, exceto por uma poça de lama que lhe molha os sapatos e um monte de cascalho que lhe desvia o caminho. O apartamento de Henry nos diz algo sobre os absurdos portadores de significado que o sensibilizam: sobre a mesa de cabeceira um monte lamacento sustenta uma planta morta; sobre a cômoda e sob o aquecedor, pilhas de algum tipo de feno preto se acumulam; o quadro ornamental pendurado acima da cama de casal retrata um cogumelo nuclear.

As vias de entretenimento disponíveis a Henry se limitam a um aparelho elétrico que abriga um palco habitado por figuras grotescas, e que acabam por realizar as mesmas ações que seu controlador interno realiza ao operar as alavancas da máquina, já que a destruição dos corpos espermatozoides no palco reproduz o movimento através do qual o operador da máquina afasta o mesmo elemento orgânico de Henry e o lança em um abismo líquido. As relações pessoais que Henry trava também parecem carentes de elementos naturais/orgânicos/animais, já que sempre paira um ar de dúvida em relação a atividade sexual entre ele e Mary X.

Respondendo, finalmente, a um comando exterior, Henry assume um caminhar metódico, e o alinhamento de seus passos aos trilhos de trem revela o caráter maquinal de sua submissão à vontade de Mary. Ao visitar a família de sua futura cônjuge, Henry se depara com mundos afetivos igualmente bizarros. Enquanto Mary e seu pai são acometidos por enfermidades puramente discursivas (a crise nervosa da moça, aliviada repentinamente pelo pentear de seus cabelos e as supostas lesões laborais ostentadas pelo sr. X de forma nada convincente), e a sra. X não consegue esconder os distúrbios de cunho sexual que lhe afligem (gozando diante da mera visão de um fluído orgânico, se envergonhando do gozo, investindo sexualmente sobre o futuro genro).

Depois do casamento, o ambiente afetivo de Henry se complexifica: o bebê não parece despertar qualquer sentimento nos jovens pais a não ser um certo horror, e os estímulos suscitados em Henry pela presença de Mary são prontamente refutados pela mesma. O mundo doméstico em que Henry se insere (ou, antes, que se estabelece ao seu redor) parece bloquear

qualquer possibilidade de abertura ao mundo, e sua única incursão extra-familiar se resume ao pequeno segredo do verme morto recebido como presente.

A presença hostil e fatigante de Mary no ambiente doméstico, suas autoritárias saídas e reentradas na relação conjugal e sua ambígua e unilateral liberdade frente a esta relação incomodam Henry ao ponto de fazê-lo detectar nela a presença dos elementos orgânicos que ele, a exemplo do operador de suas máquinas internas e da artista no seu radiador, repudia e rejeita com veemência.

O impulso sexual, um dos poucos afetos naturais e orgânicos que Henry ainda mantém (a despeito de sua aparente rejeição aos mesmos) é finalmente realizado de forma plena com a pequena aventura proporcionada pelo encontro com a vizinha. É interessante como Henry consegue efetivar seu desejo, apesar de interpretar a presença de seu filho como uma espécie de empecilho para tal realização. Depois de tal ato, ao mesmo tempo problemático e libertador, Henry vislumbra pela primeira vez a possibilidade de uma existência satisfatória, finalmente refletindo sobre suas próprias qualidades e sobre a possibilidade de partilhá-las, como indicam os versos cantados pela artista do radiador neste momento.

Por outro lado, a fantasia idílica de Henry é interrompida pelo pavor de ter sua vida sexual suprimida pela presença de seu filho, e as imagens oferecidas pelo filme nesta cena indicam que seu único desejo orgânico realmente fruído faz seu pensamento se deslocar de sua situação original, e o conteúdo de seu crânio só adquire valor quando demonstra uma capacidade de esquecimento (ou de apagamento) dos códigos até então firmemente estabelecidos em seu pensamento.

No entanto, se as realizações carnavais de Henry lhe revelam finalmente uma nova possibilidade de abertura para o mundo exterior, a visão que lhe alcança é uma tão violenta quanto o bloqueio imposto pelo muro de tijolos anteriormente postado à sua janela, e as capacidades interpretativas de Henry o fazem atribuir ao filho a frustração de sua relação amorosa com a vizinha (ou a impossibilidade de repetir o encontro que lhe havia desconstruído pelo menos alguns de seus sistemas automáticos/servis). A violência de tal processo de ruptura com o *logos* inscrito em seu corpo, assim como a violência do próprio novo mundo para o qual Henry havia se aberto, se manifestam em sua brutal investida contra a criança que, segundo suas capacidades interpretativas, poderia lhe privar de novos movimentos libertários.

Após a trágica resolução de Henry, seu antigo mundo árido se destrói, a máquina que regia seus atos entra em uma pane geral, impedindo que seu operador a manuseie como outrora (apesar de seu esforço fatal em mantê-la funcionando) e Henry, enfim, encontra o seu Céu, ainda que este configure um ambiente tão distorcido quanto qualquer outro.

Neste artigo, portanto, discutimos como o filme *Eraserhead* se engaja em uma interessante discussão acerca das dimensões orgânicas, subjetivas e maquínicas que compõem o pensamento humano: as máquinas artificiais que procuram nos socializar ao reprimir nossos instintos naturais, e automatizar o nosso corpo-pensamento de acordo com um *logos* dominante; as forças orgânicas que ultrapassam tais máquinas reguladoras e nos revelam nossas potências irracionais, impulsivas, passionais e perversas; e o campo de tensões onde essas dimensões do pensamento são codificadas, interpretadas, reprimidas e subvertidas de acordo com o ambiente e a política afetiva que cada subjetividade é capaz de criar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ANDERSEN, Hans C. “O Rouxinol”. Disponível em: <http://guida.querido.net/andersen/conto-05.htm> Acesso em: 10 de ago. 2017.

ERASERHEAD. Direção de David Lynch. EUA: Libra Films, 1977. 1 DVD (89min.)

POE, Edgar A. “O jogador de Xadrez de Maelzel”. In: *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Editorial, 1978.