O ABSURDO NO CINEMA SURREALISTA

THE ABSURDITY IN THE SURREALIST CINEMA

Bruno Vasconcelos¹
Amadeu de Oliveira Weinmann²

RESUMO

O filósofo Albert Camus desenvolveu o conceito de absurdo, isto é, um sentimento e razão inapreensíveis decorrentes do confronto entre o apelo por sentido do ser humano com o silêncio do mundo. Na época, algumas questões fundamentais da condição humana, como o *nonsense* e a morte, estavam em pauta, sobretudo, devido aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. Ele enfatizou o caráter desolador e/ou constituinte que a morte, o *nonsense*, a inutilidade absoluta e a insaciável sede do desejo humano têm em nossas vidas. Esses temas também foram trabalhados em filmes com características vinculadas ao movimento surrealista. Nesse sentido, este artigo busca refletir sobre a maneira como tais filmes, em especial *Um cão andaluz* (1929) e *Eraserhead* (1977), dão voz às tramas do absurdo. Para isso, realizamos uma revisão bibliográfica dos principais autores e conceitos trabalhados. Ademais, recorremos a referências da área do cinema para produzir uma análise fílmica das produções escolhidas, o que possibilitou tomar os filmes em sua condição discursiva. Também partimos do pressuposto de que a positividade advinda do racionalismo técnico e científico ofusca a dimensão absurda da existência, de forma semelhante a como opera o recalque em nível individual. O psicanalista Sigmund Freud, comentando sobre a Primeira Guerra Mundial, argumentou que a grande angústia gerada por esse evento se devia justamente a sua dificuldade de ser assimilado pela cultura ocidental. Assim, buscamos entender, com a ajuda do referencial psicanalítico, como os dilemas anteriormente mencionados operam, a forma específica do surrealismo fazer cinema e a relevância disso tudo como contraste para (re)pensar concepções sociais e de sujeito, cujo alicerce se encontra nos ideais modernos do racionalismo, mas que ainda exercem influência na subjetividade contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Absurdo; Cinema; Surrealismo; Psicanálise; Albert Camus.

ABSTRACT

The philosopher Albert Camus has developed the concept of the absurd, that is, a feeling and reason that are unintelligible due to the conflict between the human search for meaning and the silence of the world. At the time, some fundamental questions about the human condition, like the nonsense and death itself, were in constant debate, especially because of the events of World War II. Camus puts emphasis on the desolating and formative aspect that death, the nonsense, the absolute inutility and the insatiable thirst of human desire has in our lives. These themes are present throughout movies that are inspired by the surrealist movement. In this sense, this article aims to reflect on the way how such movies, specifically *Un Chien Andalou* (1929) and *Eraserhead* (1977), give voice to the plot of the absurd. In order to do that, we did a literature review of the main authors and concepts worked on. Furthermore, we have resorted to other references in cinema in order to produce an analysis of the chosen productions, which enabled

¹ Graduação em Psicologia Universidade Federal do Rio Grande do Sul. vasconcelosbruno451@gmail.com

² Graduação e História e em Psicologia. Psicanalista. Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor do PPG UFRGS – Psicologia Social e Institucional. weinmann.amadeu@gmail.com

us to take the movies in its own discourse. It is our understanding that the positivity that comes from technical and scientific rationalism has overshadowed the absurd dimension of existence, similarly to how repression works on an individual level. The psychoanalyst Sigmund Freud, when reflecting on World War I, argued that the great angst created by this event was because of its difficulty to be assimilated by the western positive culture. In that sense, with the help of psychoanalytic references, we seek to understand: how the previously mentioned dilemmas operate; what is the so-called surrealistic form of making cinema; the relevance of all this as a contrast to (re)think social and subject conceptions, the basis of which are founded on modern rationalist ideas, but that still do influence contemporary subjectivity.

KEYWORDS: Absurdity; Cinema; Surrealism; Psychoanalysis; Albert Camus.

1 INTRODUÇÃO

Neste artigo, buscamos investigar como algumas películas com características do movimento surrealista dão voz à condição absurda da existência humana. Recorremos aos princípios da análise fílmica (Vanoye; Goliot-Lété, 2012) para realizar essa pesquisa, visto que buscamos extrair e relacionar elementos do filme que ficam “invisíveis” ao espectador comum, a fim de compreender como fazem surgir um discurso – neste caso, acerca do caráter absurdo da condição humana. Para isso, foi necessária uma revisão bibliográfica acerca das propostas do surrealismo e da obra de Albert Camus, autor que elaborou o conceito de absurdo no campo da filosofia.

2 CAMUS, O ABSURDO E A MORTE

Albert Camus nasceu na Argélia, no ano de 1913, em uma família pobre. Sua mãe era lavadeira e seu pai, de origem francesa, morreu em combate durante a Primeira Guerra Mundial. Devido à morte do pai, com o qual conviveu por apenas oito meses, Camus foi viver com sua mãe e irmãos na casa da avó materna. No entanto, além de morarem em condições precárias (não havia água nem energia elétrica), a avó de Camus geria a casa utilizando um chicote de ligamento bovino. Nessas circunstâncias, a família de Camus, e até mesmo ele próprio, esperava que o rapaz completasse logo o ensino primário para que pudesse contribuir com a renda familiar trabalhando de tanoeiro na oficina de seu tio (Todd, 1997).

No entanto, em razão de seu excelente desempenho escolar, dois professores o incentivaram a seguir uma carreira intelectual, sendo um deles Jean Granier, para o qual Camus dedicou alguns dos seus livros. Em seguida, aos 17 anos, Camus foi diagnosticado com tuberculose. Por ser um órfão de guerra, teve direito ao tratamento médico gratuito. A doença

havia afetado apenas um dos seus pulmões; todavia, enquanto estava internado no hospital, ele ouviu sobre outros pacientes que estavam na mesma condição e que acabaram falecendo. Consciente de sua própria mortalidade, Camus seguiu com seus estudos da forma como pôde e encontrou certo conforto lendo o estoico Epicteto, o qual lhe deu algum vislumbre de esperança ao afirmar que a doença, apesar de ser um obstáculo do corpo, não o é, necessariamente, para a vontade (Todd, 1997). Dessa forma, Camus começou a ver a doença como um remédio para a morte, dado que ela fornece um aprendizado sobre sua condição de mortalidade e ressalta o fato de que todos morreremos. Assim, o escritor adquiriu um sentimento fatalista devido à presença constante do pavor da morte precoce – o que de fato ocorreu, ao ser vítima de um acidente de carro, em 1960 (Todd, 1997) – e fez com que o dilema da morte fosse um dos temas centrais na sua obra.

Em 1942, durante a Segunda Guerra Mundial, Camus publicou *O mito de Sísifo*, livro no qual elaborou sua ideia do absurdo na forma lógica. Em uma de suas reflexões, ele caracterizou o conceito da seguinte forma: “o absurdo é a razão lúcida que constata seus limites” (Camus, 2018b, p. 62). Podemos considerar essa frase como uma boa definição, visto que esses limites podem ser biológicos (a morte), linguísticos (incapacidade de explicar tudo) e pessoais (limites em relação à realização dos próprios desejos). Portanto, é justamente no confronto entre os apelos humanos de autoconservação e a clareza em relação a essas limitações que aflora o sentimento e a noção de absurdo da existência.

Nesse período, ainda ecoavam as atrocidades da Primeira Guerra Mundial e a desilusão com a paz mundial, e então a segunda grande guerra trouxe para o primeiro plano o desamparo incontornável dos seres humanos. Novamente, nenhuma instituição social foi capaz de manter seguras as populações, muitas expectativas de futuro foram destruídas e a morte estava fazendo parte cotidiana da vida das pessoas, fossem elas soldados no campo de batalha ou aquelas que ficavam nas cidades que poderiam ser invadidas ou que recebiam notícias do falecimento de entes queridos.

Em *Reflexões sobre tempos de guerra e morte*, Sigmund Freud (2010a) observa que um dos principais motivos da intensa angústia causada pela guerra é a impossibilidade de adotar o que o autor denomina “atitude cotidiana” perante a morte. A cultura ocidental, em geral, tende a deixar a presença da morte de lado, evitá-la usando de eufemismos ou tratá-la de forma impessoal ao reduzir sua tragédia a um drama (Feifel, 1976).

Isso acontece porque, considerando a autoconservação uma das principais pulsões humanas, a consciência de que a imortalidade não é possível nos põe em um estado de desamparo. Assim sendo, há a necessidade de dar as costas a essa questão; no entanto, em

tempos de guerra (e de pandemia) a morte está o tempo inteiro à nossa volta – seja aparecendo nas estatísticas, quando atinge um conhecido ou até mesmo um ente querido. Como nos casos da gripe espanhola e da Covid-19. Uma representação do estado de sítio decorrente pode ser vista em *A peste*, que é também uma analogia à ocupação nazista da França durante a Segunda Guerra Mundial (Camus, 2018a). Nesses momentos, é difícil adotar a atitude cotidiana de ignorar a finitude. Diante da morte em massa, nos encontramos sem meios de nos esquivar dela, somos forçados a encará-la e, por isso, as ilusões da atitude convencional, que deveriam nos proteger do desamparo, perdem seu sentido.

Ao abordar a atitude convencional diante da morte, Freud (2010a, p. 217-218) a caracteriza como uma ilusão justamente por ter um objetivo impossível de realizar: poupar o ser humano do temor da morte. Logo, ao nos depararmos com esse sentimento, somos assolados por uma grande decepção:

Algumas observações críticas podem ser feitas quanto a essa decepção. A rigor ela não se justifica, pois consiste na destruição de uma ilusão. As ilusões são bem-vindas porque nos poupam sensações de desprazer, e no lugar dessas nos permitem gozar satisfações. Não podemos nos queixar, então, se um dia elas colidem com alguma parte da realidade e nela se despedaçam.

Já na visão de Camus (2018b, p. 33), os seres humanos reconhecem no mundo apenas os símbolos que inserem nele para tentar compreendê-lo, não o mundo em si. Nessa concepção, não há sentido no mundo (*nonsense* da existência) e, portanto, é impossível conhecê-lo, especialmente se consideramos que o conhecimento é limitado pela nossa própria condição humana. Esse princípio da incapacidade de reduzir e de apreender a totalidade das coisas é chamado, pelo pensador argelino, de densidade ou estranheza do mundo. Em suas palavras:

O mundo, posso tocá-lo e também julgo que ele existe. Aí se detém toda a minha ciência, o resto é construção. Pois quando tento captar este eu no qual me asseguro, quando tento defini-lo e resumi-lo, ele é apenas água que escorre entre meus dedos.

Todavia, a morte, os limites do conhecimento humano, a falta de sentido e outros elementos que pertencem ao campo do absurdo fazem com que muitos de nós ponham em prática uma ignorância simulada para poder viver com essas ideias que, se levadas a sério, poderiam transtornar a nossa vida. Assim, o filósofo chamou essa atitude de esquivas, visto que ela busca evitar o enfrentamento do sujeito com o absurdo de sua própria condição. Apesar das semelhanças desse conceito com a atitude convencional diante da morte (principalmente no que diz respeito a serem ambas tentativas de evitar desprazer), Camus (2018b) ressalta o papel da

esperança como forma principal de esquiva, visto que ela muitas vezes traz consigo a ideia de outro mundo, ou grande missão/ideal, que sublima, dá sentido e trai o absurdo. Sobre isso, o fundador da psicanálise complementa que é tudo com o propósito de roubar a morte do seu real significado de abolição da vida.

Como comentado anteriormente, apesar de a esquiva e a atitude cotidiana perante a morte serem um comportamento fundamental para a manutenção da vida, há alguns aspectos negativos nesse tipo de funcionamento e, muitas vezes, por ter uma base frágil, ele é comprometido. A exaustão de energia psíquica para a manutenção das ilusões, ou eventos exteriores, como uma guerra, colocam em xeque nossas crenças de segurança e controle, de forma que inevitavelmente todos iremos enfrentar a morte e o absurdo da existência.

Nesse universo, no qual não é permitido ter ilusões, é que está o estrangeiro (Camus, 2018b). Logo, estrangeiro é aquele que viveu na segurança de suas ilusões, se esquivando de verdades que podem nos transtornar e que, agora, não tem força para negá-las. Em outras palavras, podemos considerar que a pátria distante do estrangeiro são suas próprias ilusões perdidas. Mais do que isso, o estrangeiro (que, em sua etimologia, significa “que é de fora”) também pode ser pensado a partir do fenômeno da consciência, para pôr em evidência o caráter ontológico dessa condição. O sujeito vive em um plano subjetivo que envolve a linguagem, enquanto o mundo é físico e irredutível aos nossos conceitos – por isso, experienciamos o seu silêncio. É nesse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo que está o absurdo (Camus, 2018b). É um embate sem solução entre o desejo de eternidade do ser humano e o imperativo da morte, uma verdade potencialmente perturbadora. Confronto este que costuma ter pseudo-soluções provisórias para que possamos dar continuidade à vida cotidiana (teoricamente sem conturbações), como a crença em algum tipo de salvação ou a evitação desse tipo de pensamentos.

Dessa forma, podemos ponderar: por que evitamos a morte? Vale a pena esse esforço?

A ideia de finitude vem sem nenhum amparo garantido. Diante disso, uma vida inteira entra em xeque, principalmente na sociedade capitalista, que concebe a vida como uma jornada de acúmulo de bens e vivências. Tudo aquilo que se fez durante uma vida torna-se “perdido” ou em vão. A morte ressalta o *nonsense* da existência. Além disso, a morte também coloca a questão da inutilidade absoluta, dado que nossas ações carecem de sentido diante do momento no qual a experiência da vida cessará.

No entanto, o problema da inutilidade absoluta vai além do incontornável da morte, visto que o desejo humano está sempre ativo e, por mais que aquilo que desejamos não seja tão

inatingível quanto a imortalidade, continuamos a ser arrastados para *isso* que nos escapa o tempo todo. Ao tratar da satisfação de alguns instintos, Freud coloca que:

O instinto reprimido jamais desiste de lutar por sua completa satisfação, que consistiria na repetição de uma vivência primária de satisfação; todas as formações substitutivas e reativas, todas as sublimações não bastam para suprimir sua contínua tensão, e da diferença entre o prazer de satisfação encontrado e o exigido resulta o fator impulsor que não admite a permanência em nenhuma das situações produzidas, nas palavras do poeta ‘sempre impele, indomável, para a frente’ (Goethe *apud* Freud, 2010b, p. 210).

Esse ponto também foi explorado pelos surrealistas, cujas influências remontam, entre outras, à teoria psicanalítica, o que levou André Breton (2011) a afirmar, no *Manifesto surrealista* de 1924: “o homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais desgostoso com seu destino [...]” (p. 1).

3 O SURREALISMO

O surrealismo foi um movimento de vanguarda do início do século XX. Podemos afirmar que, dentre as vanguardas contemporâneas (cubismo, expressionismo, dadaísmo etc.), o surrealismo é a que mais foca sua revolta no campo da linguagem, ao se entregar ao trabalho de liberar o sujeito dos recalques causados pelo contexto social de desigualdade e guerras do capitalismo. Nessa perspectiva, essas deteriorações sociais desvirtuam a capacidade da linguagem de expressar ideias, sentimentos e comportamentos ao reduzi-la a uma finalidade pragmática (Canizal, 2006).

Nesse sentido, o surrealismo é aquilo que supera o realismo, pois tem como missão não recalcar a parte irracional da realidade. Assim, ele permite ao estranho, ao desejo, à densidade do mundo seu lugar de direito como parte fundamental da vida. Ele é resumidamente definido no *Manifesto surrealista* de 1924:

ENCICL. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a elas na resolução dos principais problemas da vida (Breton, 2011, p. 11).

É interessante notar que, a partir da inserção de um elemento *nonsense*, a arte pode incitar uma reflexão sobre o real. O ideal de beleza do surrealismo, segundo André Breton, um dos fundadores da vanguarda, pode ser definido com uma locomotiva extremamente veloz

abandonada por anos no meio de uma floresta, pois essa é uma imagem que une dois universos distintos, ao ponto de causar um furo na tentativa de pura assimilação consciente, evidenciando assim uma supra-realidade (Ferraraz, 2001). Nisso consiste a metodologia do surrealismo para fazer uma arte capaz de gerar uma mudança na ordem das coisas. Essa ordem seria influenciada por certo pragmatismo e superficialidade, razão pela qual o *Manifesto surrealista* de 1924 começa afirmando que ela retirou a crença na vida.

Nessa perspectiva, sustentamos que os surrealistas buscavam através da arte algo semelhante ao que Camus (2018b) aspirava em sua filosofia: uma consciência que não se deixa levar pelas convenções e que aceita a vida por ela mesma, independentemente de sua condição absurda, o que agora não seria mais negado ou recalcado. Ademais, a noção moderna de um indivíduo como um ser centralizado em seu intelecto, que dispõe excepcionalmente de faculdades racionais e lógicas, é criticada por ambos (Natale, 2010). Tanto nas obras camusianas quanto nas surrealistas, o eu racional, consciente, com frequência se inquieta diante do insabido. O filósofo do absurdismo considera que o conhecimento de si é tão incógnito quanto qualquer tentativa de entendimento e, por isso, há certos momentos no qual olhamos para um espelho e só enxergamos um estranho/estrangeiro (Camus, 2018b).

Além disso, o movimento surrealista aproximou-se dos marxistas e, nesse período, surgem diversas obras com a finalidade pragmática de servir à revolução. Todavia, para os surrealistas, a utopia socialista não seria um objetivo concreto que culminaria na resolução dos conflitos sociais, mas um mito consolador (Camus, 2017). Assim, Breton afirmava que a revolução pode apenas “impedir que a precariedade totalmente artificial da condição social escamoteie a precariedade real da condição humana” (Breton *apud* Camus, 2017, p. 131). O artista via no surrealismo a maneira pela qual a potencialidade criativa do ser humano poderia fazer frente a essa precariedade artificial. Ao romper com a lógica do discurso convencional da sociedade, os surrealistas esperavam abrir novos horizontes que poderiam combater diversos fardos do sujeito contemporâneo causados, justamente, por questões contextuais. Assim, o ser humano poderia focar na precariedade real da condição humana, o absurdo da existência.

No livro *O homem revoltado*, Camus reconhece a importância do pensamento de Karl Marx, dado que:

Ele colocou o trabalho, sua degradação injusta e sua dignidade profunda no centro de sua reflexão. Rebelou-se contra a redução do trabalho a uma mercadoria e do trabalhador a um objeto. Lembrou aos privilegiados que os seus privilégios não eram divinos, nem a propriedade um direito eterno (Camus, 2017, p. 273).

Por outro lado, no campo das artes, o autor também se posicionou contra a exigência de que toda arte deveria ser politicamente engajada em uma finalidade pragmática de servir à revolução, chegando a afirmar: “parece que escrever um poema sobre a primavera seria servir o capitalismo” (Camus *apud* Aronson, 2007).

Enfim, a concepção artística de Breton seguiu em frente, não apenas na literatura, de onde se originou, como também nas artes visuais (pintura e cinema). No cinema, podemos citar nomes como Luis Buñuel (1900-1983) e David Lynch (1946-atualmente). Poderíamos considerar Lynch como um cineasta neossurrealista, dependendo dos critérios de classificação adotados, visto que ele renova algumas características do surrealismo no cinema (Ferrarez, 2001).

A questão do surrealismo no cinema apresenta algumas problemáticas complexas, como, por exemplo, o que considerar como surrealista tendo em vista a diferença da aplicação do método da escrita automática no contexto cinematográfico. Nesse sentido, é interessante pontuar o caminho percorrido pelos artistas e os vínculos que criaram com produções de sua época e posteriores. Canizal (2006, p. 144) sugere que “o cinema surrealista representava [...] uma tentativa artística de transformar a expressividade em instrumento apto ao iniludível propósito de fazer com que a linguagem desentranhasse algo dos seus incontáveis segredos”.

4 ANÁLISES

Para não incorrer no vício da racionalização, essa análise optou por trazer algumas cenas dos filmes *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, e *Eraserhead* (1977), de David Lynch, com o intuito de refletir sobre como o cinema surrealista dá voz às tramas do absurdo. Dessa forma, buscou-se ressaltar o que consideramos elementos absurdos nos filmes. Se percebemos na montagem surrealista congruências com os conceitos de Camus, é possível que a causa seja ambos estarem tratando de uma mesma condição ontológica do ser humano.

Em *Un chien andalou*, a montagem encena o absurdo em diversos momentos. Em uma das primeiras cenas, vemos um ciclista que morre após sofrer um acidente. De partida, é assinalada a fragilidade e a incerteza da vida. Além disso, os surrealistas, ou seu inconsciente, não se contentaram com isso e fazem essa cena dar lugar a outra, na qual as personagens param para observar uma parte do corpo – no caso, a mão – e notam que ela está “formigando” (formigas andam pela mão), como um retrato de inquietação que é exibido na sequência daquela cena de morte. Também vale notar que isso ocorre quando ele corre atrás daquela que deseja,

mas encontra um obstáculo em seu caminho, é barrado por uma porta. Nesse momento, vemos formigas em sua mão, que se contrai em espasmos.

Posteriormente, depois de assistirem a mais uma morte, dessa vez por atropelamento, um dos personagens é tomado por desejos sexuais e o vemos carregando um fardo feito de vários pesos amarrados, que são de animais mortos, pianos e celibatários.

É interessante notar a literalidade das imagens para não recair em racionalizações dos filmes. As formigas não têm um significado específico, o que está em jogo é algo “formigando” em um ser humano. Os pesos em amarras, que são ícones da religião católica, da cultura burguesa e da morte, permanecem nessa representação sem que nenhum juízo tenha sido emitido, no que podemos pensar como algo da ordem do consciente. Sentimentos, e talvez por isso também o sentimento de absurdo, são priorizados para serem expressados, em detrimento dos juízos. Ademais, essa imagem se tornou icônica, pois condensa a crítica de Buñuel aos valores da sociedade burguesa, que seriam como correntes que prendem nessa condição de sofrimento do sujeito racional e moral.

Dando preferência ao inconsciente para a criação, os surrealistas criaram essas cenas de uma forma extremamente realista, ou surreal (supra real, mais real do que o real), ao transformar em imagem cinematográfica uma experiência diária: a angústia diante dos obstáculos que o ser humano enfrenta como ser desejante.

Essa temática segue adiante após outro personagem levar tiros. No momento de sua queda, ele toca em uma mulher nua, a qual em seguida desaparece. A mulher aparece, constantemente, nas temáticas de desejo dos surrealistas, como objeto de satisfação – o que é bem machista, diga-se de passagem. O que destacamos, todavia, é esse objetivo que escapa e que, quando (não) escapa, consome a morte. Nessa perspectiva, a presunção de alcançar o desejo atinge somente um fim: a morte. Ressalto aqui a semelhança com o pensamento de Camus, que colocou o desejo de imortalidade como modelo no que diz respeito à dimensão absurda da incapacidade de realizar plenamente o desejo, visto que, deixando de lado os temas teológicos, até hoje não foi possível alguém viver para sempre.

Em outra cena, a boca de uma pessoa some após ela observar um inseto com uma caveira. Tal imagética parece aludir ao que há de inapreensível à dimensão discursiva – e, portanto, à racionalização. Onde deveria haver a boca resta a impossibilidade de dizer, assim como, em Camus, o discurso é confrontado ao vazio do silêncio. Esse silêncio, que inclusive causa repulsa a outra personagem da cena, abre espaço para a insuficiência da racionalidade diante do absurdo.

Por fim, na última cena, as duas personagens centrais aparecem mortas (é primavera), finalizando o primeiro grande filme do movimento surrealista com uma imagem bela, pois é belo como o trem na floresta e o guarda-chuva com a máquina de costura, na medida em que mostra um encontro paradoxal: a morte no momento de reinício da vida (primavera).

Diferentemente dos personagens burgueses reprimidos dos filmes surrealistas clássicos de Luis Buñuel, David Lynch coloca em cena personagens com dilemas psicológicos complexos. Seus personagens costumam ser pessoas comuns atormentadas pelo caos da vida em uma sociedade urbano-industrial. Quando os elementos dessa desordem são inseridos na própria trama fílmica, a racionalidade – ou, talvez, a racionalização – do personagem e do espectador tocam seus limites. Dessa forma, os personagens de Lynch são seres “sem rumo”, percorrendo estradas perdidas, diante do mistério do desconhecido e de suas buscas pelo prazer mais íntimo (Ferrarez, 2001).

No curta *The alphabet* (1968), Lynch constrói uma cena na qual a alfabetização aparece em um mundo com características oníricas (tempo e espaço fragmentados). O que dá um caráter perturbador a esse filme, como se fosse um pesadelo, é a repetição constante de alguns símbolos impostos, o alfabeto, na tentativa de uma assimilação. Nesse mundo obscuro, a aprendizagem culmina em uma violência literal e grotesca: o curta termina com a personagem vomitando sangue. O diretor constrói uma imagem artística da aprendizagem, de acordo com a qual a racionalização não apenas empobrece o discurso, como a própria vida ao reduzi-la a conceitualizações.

É nessa condição que se encontra o protagonista de *Eraserhead*. Em todos os ambientes do filme, podemos perceber uma alusão ao deserto; a única planta que aparece na película não possui nem mesmo um vaso ou folhas. Em vez de despoluir o ar pesado da trama, essa planta acaba por reiterar o quão mórbido é esse mundo, aparecendo, nos devaneios do personagem, associada a imagens de insegurança, impotência e morte. No quarto do protagonista, podemos ver um quadro de uma explosão atômica, marcando a presença da morte até mesmo nos detalhes. Além disso, a cidade na qual a trama ocorre possui uma atmosfera industrial sem espaço para a vida proliferar de forma adequada (temática que será desenvolvida em *O homem elefante*, de 1980). Isso fica evidente pela ausência de plantas e espaços ensolarados com boa circulação de ar, como também pelo próprio conceito estético do filme que, apesar de não ser tão antigo, foi filmado sem cores e possui uma trilha sonora feita para ser assombrosa.

No começo do filme, Henry Spencer está de férias. Apesar de ter tempo livre para seus devaneios, alguns eventos perturbadores o incitam a perceber sua condição de desamparo. Essa percepção faz com que Spencer encare o absurdo.

A primeira cena envolve um espermatozoide bizarro em uma montagem na qual um homem manipula algumas alavancas fazendo com que esse espermatozoide rompa uma grande pedra com uma poça de líquido (um óvulo, tendo em vista o restante da trama), a qual começa a se assemelhar a uma vagina e, ao abrir-se, nos mostra o rosto angustiado de Henry. Aqui já podemos perceber duas coisas: o simbolismo de caráter literal em um espaço e tempo com características oníricas, típico do surrealismo, e a transição entre planos narrativos lógicos e planos oníricos, ou vice-versa, que marca a obra de Lynch (Ferraraz, 2001), dada a narrativa que segue essa cena.

Nesse *close* do rosto, que dura alguns segundos, o foco do olhar de Henry não encontra os olhos do espectador em nenhum ângulo, por mais que seu rosto esteja virado para a câmera. Além disso, ele franze as sobrancelhas, engole a saliva e desvia o olhar com uma expressão de pavor. Seu olhar parece se direcionar para algo que está além do espectador. Adiante, ao caminhar pelas ruas vazias, desérticas e industriais de sua cidade, Henry acaba por ser vítima de um infortúnio: afunda seu sapato em uma poça de lama. Aqui, temos a repetição do elemento da poça, em um momento em que o personagem está prestes a ser informado de outro infortúnio: a gravidez de Marry. A recorrência do elemento da poça relacionado ao nascimento merece ser destacada, visto que, para a biologia, pode remeter a uma sopa da terra primordial com diversos nutrientes e condições que, por acidente, acabaram dando origem à vida.

Esse paralelo continua quando Spencer chega em casa e precisa lidar com as consequências dos acontecimentos, colocando as meias para secar no aquecedor e, depois, se dirigindo para a casa de Marry, a fim de conhecer seus pais. Antes de sair de seu apartamento, que é um *kitnet* com uma janela que dá para a parede de outro prédio, vemos o personagem pegar uma foto de Marry rasgada ao meio. Ao chegar na casa dela, eles têm uma breve conversa antes de ele entrar. Henry não entende o motivo de ela o ter convidado para jantar, já que, antes disso, ela sumiu de sua vida para terminar o relacionamento deles (possivelmente, por isso ele rasgou a foto).

Esse momento do filme é extremamente valioso, pois nele podemos ver a condição sob a qual as pessoas vivem na sociedade distópica industrial do filme. O pai de Marry, Bill, é um encanador absorvido por seu trabalho. Ele constantemente fala sobre os problemas de saúde que desenvolveu, como ausência do sentido do tato em um dos braços e algo relacionado aos joelhos. Apesar disso, Bill se mantém sorridente. Esse sorriso contrasta com as lágrimas de Marry, mais adiante. Para que Bill consiga sorrir mesmo nas piores circunstâncias, é preciso que tenha abandonado a capacidade reflexiva e que sua consciência se ocupe estritamente de coisas triviais, como podemos ver no final do jantar, em um instante de tensão familiar, quando

Bill se mantém distante dos eventos e sua única preocupação é com a possibilidade de o jantar esfriar. O filme não mostra como Bill se mantém anestesiado, mas exalta o surreal dessa postura.

A partir daí, o filme toma um novo rumo: a mãe de Marry conta a Henry que ele foi convidado para jantar por Marry ter tido um bebê prematuro que estaria esperando por eles no hospital. Porém, para poder buscá-lo, o protagonista teria que se casar com a garota. Em seguida, os dois aparecem já no apartamento de Henry com o filho. Se, na cena da ceia, galinhas mutantes que se movem mesmo mortas são servidas, aqui temos mais uma dessas criaturas estranhas criadas por esse universo. O bebê sofre de uma espécie de malformação congênita, luta a todo instante para se manter vivo e chega até mesmo a se parecer mais com uma ave do que com um humano, como se o estilo de vida das personagens da trama já o tivesse contaminado.

Na mesma noite em que Marry volta para a casa dos pais por tempo indeterminado e o bebê fica doente, Henry sonha com uma dançarina ideal da época, porém deformada, esmagando fetos mutantes com seus pés. No entanto, essa cena, que podemos considerar uma realização onírica do desejo de se livrar do filho e da sua condição, acarreta uma punição severa, na forma de um pesadelo no qual Marry parteja vários fetos mutantes. Ao acordar, Spencer escuta um barulho no corredor e, ao abrir a porta, encontra sua vizinha que diz ter ficado trancada do lado de fora de sua casa. Ela entra no apartamento de Henry e eles transam. Mais uma vez, vemos a simbologia da poça. Quando eles vão para a cama, o centro dela é uma poça e, conforme o clima erótico se torna mais intenso, seus corpos vão mergulhando nela até sumirem. Após isso, a vizinha aparece encarando uma rocha no meio do nada. Que simbologia seria melhor para retratar o absurdo que ela encontra na situação desse personagem, que ela percebe ao adentrar sua intimidade, senão a rocha? Vale notar que a rocha, por suas características inconvenientes de rigidez, frieza e peso, também simboliza o fardo de Sísifo, no mito.

Em alguns instantes da trama, o protagonista começa a olhar sua janela em momentos de lassidão. Janela essa que, como já foi dito, não possui vista nenhuma além de um muro. É no segundo capítulo de *O mito de Sísifo* que Camus coloca em pauta as diferentes dimensões constituintes do absurdo. Entre elas, constam o inatingível desejo de sentido, a inutilidade das nossas ações e a morte. Esse capítulo se chama, justamente, “Os muros absurdos”. Muros consistem em limites reais, rochedo irreduzível à significação. Limites esses que Henry conhece, a duras penas, e que vê também na condição de seu filho. Antes do nascimento do bebê, ele simulava certa ignorância a respeito de sua situação; agora, com uma criatura tão frágil

a depender dele, não há para onde desviar o olhar. Os muros absurdos bloqueiam o horizonte, tornando as possibilidades finitas.

Outro ponto interessante é que o protagonista, a princípio, assusta-se com a imagem onírica de uma dançarina pisoteando o bebê-galinha. Enquanto isso, na sua vida consciente, aceita com resignação o fardo de cuidar da criança. Se considerarmos com Freud (2009) que o sonho é uma realização de desejo, temos aqui uma via para entender o que se segue, pois, depois que o bebê espanta a vizinha do apartamento, o desenvolvimento de Henry se dá de modo que ele aceita suas pulsões mais violentas em relação ao filho, culminando no assassinato da criatura.

Henry, de caráter resignado e moderno (inclusive, está sempre de terno como os homens dos quadros de Magritte), desvela alguns aspectos da sua personalidade que buscou ocultar, inclusive de si mesmo, se considerarmos o espanto que a personagem apresenta em cenas como essa do sonho. Todavia, esses aspectos, em sua condição de fragmentos do recalcado, incessantemente escapam, seja em seu universo onírico, seja em seus desejos. Assim como outros fatores da ambientação do filme consistem em um retrato de uma sociedade industrial moderna, essa personagem também realiza essa função ao nos apresentar o sujeito típico desse cenário. Henry, como o sujeito moderno em geral, é marcado pela busca por uma identidade fixa e coerente que, no entanto, desvela antes o sentimento de um eu contingente e ilógico (Natale, 2010).

Em outra cena onírica, que dá nome ao filme, o protagonista perde a cabeça e a usa para a produção de borracha. Durante o devaneio, há um momento em que a cabeça de Henry salta para fora, pois algo semelhante a um pênis sai de dentro do seu pescoço e a substitui. Em seguida, a cabeça do bebê aparece no lugar da sua. Essa sobreposição onírica aponta para uma identificação entre os dois personagens; porém, o que eles têm de semelhante? Ambos são criaturas desamparadas em um mundo hostil e indiferente à vida. Esse ponto ganha destaque, novamente, quando a vizinha também vê a cabeça da criança no lugar da cabeça de Henry, depois de o ter conhecido mais de perto.

Após isso, Henry volta para seu apartamento e decide abrir os panos que enrolam o bebê. Isso faz com que o corpo do recém-nascido seja revelado, corpo esse cuja estrutura é semelhante à de uma ave e se apresenta de uma forma que lembra as galinhas mutantes da cena da ceia. Diante disso, Spencer perfura um dos órgãos da criança, o que desencadeia uma nova série de imagens da criança morrendo acompanhadas de sons perturbadores. Na sequência, podemos ver o homem que manipulava as alavancas perdendo o controle delas, ao mesmo tempo em que sorri. Entendo que se trata da satisfação em romper com uma ordem artificial.

Tal rompimento é constantemente reverenciado pelos surrealistas como forma de libertação de muitos fardos sociais, os “sofrimentos arbitrários” (por existirem como conseqüências de conjecturas culturais e econômicas). Na cena final, a dançarina do sonho relacionado ao desejo, agora levado a ato, abraça Henry.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que analisar um filme é uma mudança de atitude em relação à de um espectador comum, podemos ver o cinema de outra forma. Para Vanoye e Goliot-Lété (2012), trata-se de entender seu registro perceptivo próprio. O cinema surrealista, com a sua proposta revolucionária, vai além de apenas provocar emoções. Ele visa quebrar a magia da identificação com a trama e, assim, permite uma forma mais direta de relativizar as imagens “espontaneístas” demais da recepção cinematográfica. Dessa forma, convida o espectador a também ser um analisador e (re)elaborar um discurso sobre si e sobre o filme. Nesse sentido, o cinema surrealista é diferente dos filmes americanos do início do século XX, que Freud criticou por vê-los como um espetáculo e pertencerem, exclusivamente, ao campo do lazer (Weinmann, 2017).

O surrealismo no cinema traz à tona justamente o *nonsense*, que muitas vezes evitamos de uma maneira neurótica ao tentar reduzir o desconhecido ao conhecido. A montagem desses filmes lança o espectador a reconhecer a densidade do mundo, o desamparo fundamental e a limitação do eu, características do absurdo. Uma rara tentativa de fazer com que os sentimentos, incluindo o sentimento do absurdo, prevaleçam sobre as análises lógicas ou que pelo menos tenham o seu espaço.

Se o mundo real é vazio e absurdo, o fato de a razão ser vã nos permite criar novas formas de ser em contraponto às já estabelecidas, que cada vez mais se mostram ineficientes em auxiliar o ser humano a carregar os fardos da existência, visto que buscam se esquivar deles. Assim, como Freud (2010a, p. 246) ressaltou, as ilusões não possuem valor se nos atrapalham na tarefa de suportar as adversidades, como aponta o aforismo “se queres aguentar a vida, prepara-te para a morte”. A filosofia de Camus e o cinema surrealista possibilitam uma posição de enfrentamento à condição absurda da existência, mesmo que não se trate de um combate que se possa vencer. A forma de fazer cinema criada pela vanguarda surrealista ainda provoca indigestão na nossa cultura racionalista e, por isso, se mostra muito potente para (re)pensarmos as concepções de sujeito em voga atualmente.

REFERÊNCIAS

ARONSON, R. **Camus e Sartre: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra**. Tradução de Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BRETON, André (2011). **Manifesto Surrealista**. Fonte: The Marxists Internet Archive. Transcrição: Alexandre Linares. Domínio Público. Edição do Kindle. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>. Data de acesso: 27 maio 2023. (Originalmente publicado em 1924).

CAMUS, Albert. **A Peste**. 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018a. (Originalmente publicado em 1947).

CAMUS, Albert. **O Homem Revoltado**. 11. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017. (Originalmente publicado em 1951).

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018b. (Originalmente publicado em 1942).

CANIZAL, Eduardo Penuela. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2006. Capítulo 5, p. 144-155.

FEIFEL, Herman. Morte - Variável Relevante em Psicologia. In: MAY, Rollo (org.). **Psicologia Existencial**. 2. ed. Porto Alegre, RS. Editora Globo, 1976. Capítulo III, p. 67-82.

FERRARAZ, Rogério. As Marcas Surrealistas no Cinema de David Lynch. **Revista olhar**. Ano 03, n. 5-6. jan./dez. 2001.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas** v. 4. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas** v. 14. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, Sigmund. Reflexões para os Tempos de Guerra e Morte. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. v. 12. Tradução e notas Paulo César de Souza. 11. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

NATALE, Carolina Toti. Albert Camus e André Breton. **Rev. Todas as Musas** v. 1, n. 2. Londrina, 2010. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/02Carolina_Natale.pdf

TODD, Olivier. **Albert Camus, a Life**. Nova York, EUA: Alfred A. Knopf Inc, 1997. Tradução: Benjamin Ivry.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. 7. ed. Campinas, SP: Papirus editora, 2012.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Sobre a Análise Fílmica Psicanalítica. **Rev. Subj.** v. 17, n. 1. Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rs/v17n1/01.pdf>