Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

LUCIANO VIEGAS DA SILVEIRA

REALISMO HETEROCRÔNICO: UMA ABORDAGEM AO CINEMA DE APICHATPONG WEERASETHAKUL

BELO HORIZONTE
2018

LUCIANO VIEGAS DA SILVEIRA

REALISMO HETEROCRÔNICO: UMA ABORDAGEM AO CINEMA DE APICHATPONG WEERASETHAKUL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. André Guimarães Brasil.

BELO HORIZONTE

2018

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Dissertação intitulada *Realismo Heterocrônico: uma abordagem ao cinema de Apichatpong Weerasethakul*, de autoria de Luciano Viegas da Silveira, submetida à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. André Guimarães Brasil (orientador) | UFMG

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães | UFMG

Prof. Dr. Henrique Codato | UFC

Profa. Dra. Roberta Oliveira Veiga | UFMG

RESUMO

Esta pesquisa parte de uma investigação em torno de dois filmes do cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, são eles: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passsadas* (2010) e *Cemitério do Esplendor* (2015). Fortemente arraigados à vida cotidiana, sobretudo no que concerne às crenças de certo imaginário popular, mítico e religioso, da Tailândia, ambos os filmes são atravessados por complexas articulações temporais que levam em conta, sob o signo da coexistência, a efetividade de uma dimensão espectral, invisível, em meio à trivialidade do cotidiano. Isto nos conduz a tentar demonstrar quais sejam as figuras temporais proeminentes em tal escritura fílmica, capazes de atualizar e de materializar o assédio espectral em cena.

ABSTRACT

This research proposes an investigation around two films directed by thai filmmaker Apichatpong Weerasethakul: Uncle Boonmee, who can recall his past lives (2010) and Cemetery of Splendour (2015). Extensively based on everyday life, mainly by figuring the beliefs of a certain religious and mythical popular imaginary rooted in Thailand, both films are constituted by complexes temporal articulations that consider, under the sign of coexistence, the effectiveness of an spectral, invisible, dimension within everyday triviality. This leads us to identify and argue about the most proeminent temporal figures regarding these film's stylistics, those that actualize and materialize the spectral haunting on the scene.

SUMÁRIO

Introdução	**06**
Isan, zona de fronteiras	06
O estatuto do plano	14
Um cinema do cotidiano	20
Capítulo 1	
A invenção fabulatória	**33**
1.1. A fabulação como jogo	33
1.2. Evocações mitológicas	44
1.3. Conversações cotidianas	65
Capítulo 2	
Fantasmas da História	**84**
2.1. Fantasmas errantes	89
2.2. As viúvas de Nabua	102
2.3. Amor em Khon Kaen	110
Capítulo 3	
Realismo Heterocrônico	**124**
3.1.O *karma*, a memória	124
3.2. "O tempo está fora dos gonzos"	132
3.3. Mundos incompossíveis	148
3.4. A itinerância e o espaço heteróclito	154
3.5. Zonas de liminaridade	177
Considerações finais	**182**
Referências Bibliográficas	**191**

INTRODUÇÃO

ISAN, ZONA DE FRONTEIRAS

Figura 1. Margem do rio Mekong, em Nong Khai
- frame do filme Hotel Mekong (2012)

Divisas, limiares, umbrais. Quando nos detemos a apreciar a cinematografia de Apichatpong Weerasethakul, notamos que seus filmes nos situam, muitas vezes, em zonas indeterminadas por definição, seja em um sentido geográfico ou no que concerne à experiência do tempo, da continuidade do espírito após a morte. De um lado a Tailândia, do outro o Laos, e o rio Mekong emblematiza a demarcação territorial moderna, dividindo duas porções de terra, duas etnias. Mas nem sempre foi assim. O que não percebemos com tanta clareza inicialmente, na imagem, é que esse rio transborda: de uma margem a outra, séculos e séculos de intercâmbio cultural, trocas de conhecimentos, crenças e modos de viver. Em *Hotel Mekong* (*Mekong Hotel,* 2012), por exemplo (Fig. 1), um filme híbrido, concebido para que fosse apresentado tanto como videoinstalação quanto na sala de cinema convencional, menciona-se o problema recorrente das inundações e todas as preocupações que elas acarretam para quem vive nas imediações dessa zona fronteiriça (Fig. 2). Ou seja, a circunscrição de uma localidade na obra do cineasta não é jamais mero retrato de uma

paisagem, mas pretexto para que as narrativas locais venham à tona. Jenjira Pongpas, atriz e colaboradora mais frequente, sobretudo uma amiga muito estimada, tricota histórias da sua juventude em Nong Khai (Fig. 3), pequena cidade à beira do Mekong onde ainda vive. Não representa a si mesma, sua personagem em *Hotel Mekong* é um fantasma *pob*, que recorda de situações vividas há trezentos anos. Então, a vida cotidiana, banal, de uma região se cruza com todo um imaginário de lendas e superstições, partilhadas entre os laosianos e os tailandeses do nordeste, permeabilidade que remonta às fronteiras pré-modernas.

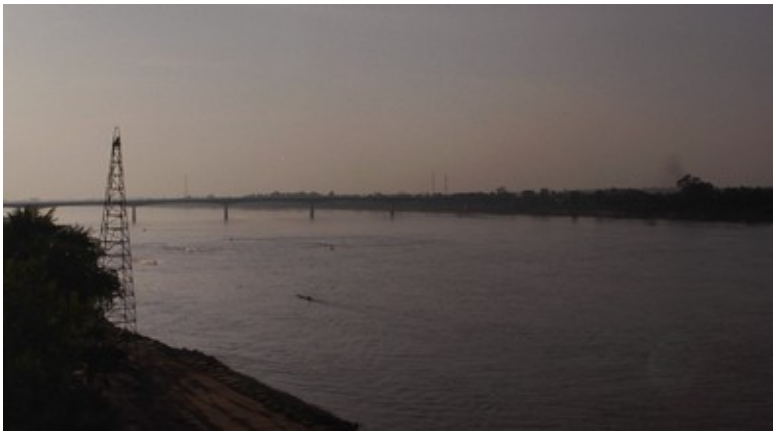

Figura 2. Período de cheia do Mekong - frame de Hotel Mekong (2012)

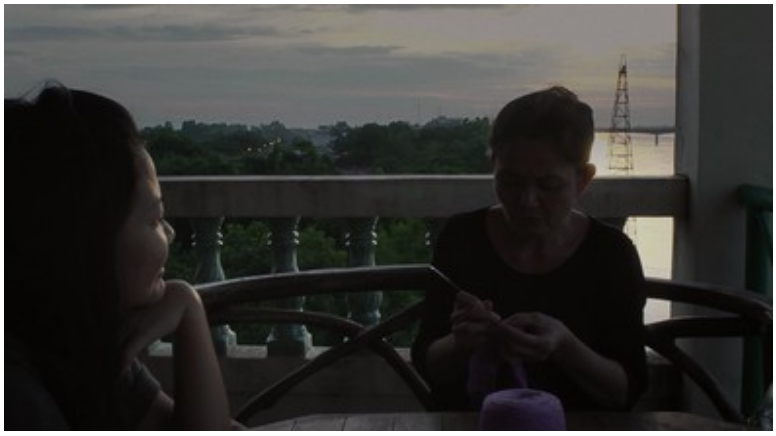

Figura 3. Jenjira em sua cidade natal, Nong Khai - frame de Hotel Mekong (2012)

Esta porção de terra ao nordeste do país, Isan, onde se localiza também a terra natal de Apichatpong, Khon Kaen, por demais distante geográfica e culturalmente da capital, Bangkok, metrópole densamente urbanizada, conserva tradições e crenças de um período predominantemente rural, quando despertava ainda pouco interesse dos três grandes centros políticos seculares do Sudeste asiático: o Império *Khmer*, que se espraiava, sobretudo, pela atual região do Camboja; os reinos de Vientiane e Louang-phrabang, no Laos; e os reinos de Sukhotai e Ayutthaya, que se sucederam na região central do Sião, originando Bangkok. O nome moderno do país, como Tailândia, foi adotado apenas no século XX. Dadas as circunstâncias históricas, a identidade cultural do povo de Isan muito se desenvolveu a partir das contribuições de todas essas esferas de influências, caracterizando-se por ser uma região intermerdiária, uma "zona amortecedora"[1], segundo David Teh (2011, p. 601, tradução nossa): "Grande parte de sua população chegou por meio de reassentamentos forçados, que se

1 No original: "buffer zone"

seguiram, especialmente, às vitórias siamesas sobre o Laos[2]". Daí decorre, também, uma imposição linguística do tailandês sobre o idioma originário dos laosianos que, no entanto, ainda resiste sob a forma de um dialeto, em Isan, vocabulário e imaginário que os filmes mais recentes de Apichatpong encampam.

Em *Pessoas Luminosas* (*Khon Rueang Saeng,* 2007) acompanhamos a tripulação de uma pequena embarcação que se move pelo Mekong, enquanto realizam uma cerimônia budista em homenagem a um pai anônimo, falecido recentemente. É singular que o rito fúnebre se faça em pleno deslocamento e que o rio, este personagem que preenche absolutamente a banda sonora, tenha parte significativa na cerimônia, pois serão despejadas em suas águas barrentas e caudalosas as cinzas do pai morto a quem são ofertadas, também, flores, cantos e orações. Quando o pequeno barco, convertido em templo, atinge a ponte que determina o local exato da fronteira com o Laos, logo dá meia volta, em regresso. Não percebemos esta demarcação espacial, senão pelo que os personagens comentam a seguir, a respeito dos laosianos. Quão tênue e efêmero é esse instante que sinaliza os limites (e as liminaridades) de um lugar ao outro. O que se pode apreender com exatidão dessa zona fronteiriça, a não ser essa paisagem evanescente que nos desloca? Isso é tudo o que vemos, as conversações tão somente insinuam, mas há também aquilo que não vemos. O gesto cinematográfico instaura-se através de outra fronteira, que a imagem alcança até certo ponto: de um lado os vivos com suas oferendas, de outro os seus antepassados, pessoas luminosas, perpetuando-se em memória (Fig. 4; Fig. 5).

Figura 4. Flores em oferenda - Pessoas Luminosas (2007), frame do making of

Figura 5. Cinzas do morto incorporadas ao rio - frame de Pessoas Luminosas (2007)

[2] No original: "Much of its population arrived by way of forced ressettlement, especially following Siamese victories over the Lao".

Retornemos, por alguns instantes, para o lado de cá dessa trincheira, posto que a Europa fez de parte do continente asiático um enclave, ao longo de séculos de colonização, e isto, sem dúvida, determina nosso modo de olhar para a realidade desses povos, como Edward Said (1990, p. 17) formula: "o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, apoiam e, em certa medida, refletem uma à outra". Sem dúvida, uma cerimônia nesses moldes, como vemos em *Pessoas Luminosas*, é muito distante das nossas referências, dos ritos fúnebres consagrados pela civilização ocidental que prefere, em geral, a prática do sepultamento. Embora cada vez mais difundido em todo o mundo, o budismo e suas práticas do bem viver soam ainda como coisa de outro mundo, no Brasil, no continente americano, onde prevaleceu predominantemente a influência religiosa do cristianismo. Sabemos, afinal, muito pouco da visão de mundo budista, por mais que as doutrinas orientais tenham sido parte da experiência contracultural nos anos 60, por exemplo.

"Que lugar nossa sociedade consigna à morte?", pergunta-se o cineasta alemão Hartmut Bitomsky no filme-ensaio *Das kino und der tod* (O cinema e a morte, 1991), enquanto revisita centenas de fotogramas de grandes clássicos do cinema ocidental. "Aquele da pior punição, pois há de se fazer parecer que a vida vale a pena de ser vivida", ele mesmo conclui, enquanto vemos fragmentos de algumas cenas, tais como: um enforcamento em praça pública, as sepulturas incontáveis do pós-guerra, recobertas com as cores dos Estados Unidos. "Seria, então, a morte um dos axiomas do cinema", postula Bitomsky. E continua sua arguição, aferindo que, no entanto, o cinema parece estar mais preocupado em apreender o ato de matar, isto é, em encontrar uma formulação visual para a ação que culmina com a morte, vide *Psicose* (1960), do que a indagar a morte em si, enquanto condição existencial. Na tela, o toureiro morre todas as tardes, diria Bazin (2014). Mas ainda que Hollywood tenha um projeto expansionista, talvez totalitário, o cinema ocidental não corresponde à totalidade, e a representação da morte no cinema encontra muitas formulações. Sem dúvida, as observações de Bitomsky são válidas para a cinematografia sobre a qual ele se debruça naquele ensaio, de Griffith, passando por Hitchcock, a Godard, que descortina a encenação da morte como um espetáculo de festim, em uma troca de tiros ao final de *Bande à part* (1964). Então nos deparamos com a obra multifacetada de Apichatpong Weerasethakul que parece nos dirigir,

embora sem enunciar, silenciosamente, uma pergunta mais profunda: afinal, a morte, do que se trata?

Michel de Montaigne (2010) diverte-se, no célebre ensaio *Que filosofar é aprender a morrer*: "(…) porque essa palavra lhes parecia de mau agouro, os romanos aprenderam a suavizá-la ou diluí-la em perífrases. Em vez de dizer 'ele morreu', dizem 'ele parou de viver', ou 'ele viveu'. Consolam-se, contanto que seja vida, ainda que passada". Há uma nítida discrepância entre o modo como os ocidentais sempre abordaram a questão da morte, em geral com profundo temor, legado do cristianismo, e como os povos asiáticos a consideram, por exemplo, se tomamos o caso oportuno da encenação do rito fúnebre budista em *Pessoas luminosas.* Se a morte é um dos axiomas do cinema, como afirma Bitomsky, então um outro deve ser a concepção da vida que a todo filme subjaz, ou melhor dizendo, seu realismo. Nos textos críticos de André Bazin, o caráter realista de cada filme era apreendido em suas singularidades, desde que fosse inequívoco estar diante de "um cinema que respeitasse o mundo e as relações cósmicas entre as coisas, e entre as coisas e os homens" (COUTINHO, 2016, p.20). Então o realismo não diz apenas da vida, mas articula o domínio do vivido ao do sagrado, o visível ao invisível. Quando assistimos aos filmes de Apichatpong, temos a impressão de que está tudo lá: uma Tailândia representada em sua ampla diversidade, tornada acessível para um espectador qualquer, que não partilha com desenvoltura daquele mundo. Para meu estarrecimento de espectador, tomei contato com a obra do cineasta por volta de 2011 somente, a partir do longa-metragem *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (*Loong Boonmee Raleuk Chat,* 2010) e, para mim, abria-se ali uma concepção inteiramente nova da vida, da morte e do cinema. Confrontado pela experiência de vida das pessoas do sudeste asiático, longínqua alteridade, que aquele filme retratava em seu próprio ritmo, de conversas demoradas e, sobretudo, com imenso bom humor a permear situações cotidianas como um jantar, uma caminhada entre tamarineiras… fui arrebatado pela terrível obsessão cinéfila, para a qual o único antídoto seria perseguir a filmografia anterior do cineasta, o que estivesse ao alcance. Depois, seguir aguardando com ansiedade os próximos filmes, pela recompensa de se sentir, minimamente, mais próximo daquele outro mundo, melhor dizendo, daquele outro modo de conceber a vida, tão distante dos fundamentos que orientam o pensamento ocidental.

Se há algo de sedutor que imediatamente nos envolve em torno dessa cinematografia, como fazer, no entanto, para ultrapassar o fetichismo cinéfilo, do qual deriva sempre certa

veneração e ingenuidade? Que poderia ser identificada, neste caso, pela impressão enganosa de estar plenamente imerso naquele universo da Tailândia, por mais que os filmes nos ofereçam dele apenas um ínfimo recorte. Gradualmente, mais habituado às situações e aos costumes que a obra de Apichatpong Weerasethakul põe em cena, pelo exercício insistente de perseguir os filmes, em busca de outras nuances, fui contemplado com muitas descobertas, entre as quais me interessava, sobretudo, que aquela cinematografia propiciasse uma visão do mundo pelo prisma de uma cosmologia incógnita, visto que minha compreensão imediata das situações se deparava com muitos entraves. Em outras palavras, o que a obra de Apichatpong nos endereça em muitos filmes, e isto se faz perceptível logo de início, é um outro modo de conceber a morte e a relação dos vivos com os mortos (o que foi bastante notado pela crítica especializada, e geralmente tomado como curiosidade, ou exoticismo asiático, pela crítica corriqueira dos grandes jornais).[3] Poderíamos apresentá-lo, também, a partir da sua formação como cineasta, que se deu durante os anos 1990, na Escola do Instituto de Arte de Chicago, outro fator que atesta sua atenção e reivindicação insistente de diálogo em aberto com as convenções do cinema ocidental, seja ao criticar certos preceitos dominantes, seja ao declarar grande admiração pelos filmes de ficção científica, por exemplo, quando se faz uma menção direta a Star Wars em *Síndromes e um século* (*Sang Sattawat,* 2006).

Figura 6. Vela do tempo
- frame de Pessoas Luminosas (2007)

Figura 7. Preparo do tecido branco
- frame de Pessoas Luminosas (2007)

[3] Basta ver as divergentes reações à premiação de *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010) com a Palma de Ouro em Cannes. Diego Assis, no G1, escreve que o filme "exige boa vontade" e recomenda "[ao] público que quiser se familiarizar com os filmes do tailandês precisa saber que não encontrará neles o mesmo padrão estético e narrativo confortável que se vê em Hollywood". Mesmo um crítico mais experiente como Eduardo Escorel escrevia, na Revista Piauí, com ceticismo, que o filme lhe parecia "um surto místico". Enquanto Juliano Gomes, na Revista Cinética, exaltava suas qualidades: "A idéia de cinema se desdobra, se transmuta em várias, e é esse o processo central da obra de Joe: a transmutação, a destruição e a transformação."

Figura 8. Tabuleiro de oferendas - frame de Pessoas Luminosas (2007)

Figura 9. Rito de purificação da água - frame de Pessoas Luminosas (2007)

Em *Pessoas luminosas,* observamos que os vivos procuram manter com o espírito do antepassado algum tipo de ligação afetiva concreta. Mais do que lhe prestar reverência, busca-se atrair méritos para que o falecido tenha a chance de reencarnar em condições favoráveis na próxima vida, conforme recomenda a tradição. Logo ao início vemos uma mulher acendendo uma vela, em seguida um rapaz corta um pedaço de uma manta branca que vai compor um tabuleiro de oferendas, onde um monge, que conduz os cânticos, polvilha um punhado de flores (Fig. 6; Fig. 7; Fig. 8). Em se tratando de uma performance improvisada para o curta, e não de um ritual que esteja sendo documentado, a *mise-en-scène* reúne vários elementos de uma cerimônia fúnebre tradicional, segundo as descrições de Charles Keyes (1980) - etnógrafo que desenvolveu pesquisa no norte da Tailândia -, sem prezar, no entanto, por uma ordenação rigorosa dos procedimentos. Na verdade, a parte mais extensa das cerimônias fúnebres, com a participação dos familiares, ocorre ainda na presença do corpo, que deve ser despido das antigas vestes e coberto por uma manta branca, enquanto "a vela do tempo" (tradução nossa[4]), que precisa ser acesa ainda no dia da morte, teria o sentido metafórico de iluminar o coração do morto, livrando-o das impurezas acumuladas ao longo da trajetória de vida. Mas de acordo com Keyes (1980), os procedimentos cerimoniais são muito distintos de região para região na Tailândia, bem como dependem se a morte foi natural ou causada por acidente, por feitiçaria ou durante o parto. Em determinado momento, no filme, um dos tripulantes exclama: "Uau, a serpente Naga também está aqui", referindo-se ao dragão de

[4] No original: "The candle of time".

noves cabeças que habita as águas profundas do Mekong, crença bastante difundida em toda a faixa costeira do rio. Sua existência é referida nas sagradas escrituras hinduístas (a serpente cedeu seu extenso corpo como cama para Vishnu, enquanto o deus sonhava a criação do mundo) e também nos antigos textos budistas (tendo servido de escudo para o Buda durante uma travessia em meio a forte tempestade).

Entrevemos aqui que a performance em *Pessoas Luminosas* leva em conta aspectos convencionais de uma ritualística fúnebre budista, mas também alude a um ser invisível, mítico, cuja aparição a imagem não recobre; sua presença pode ser somente sentida, conforme a fabulação do personagem. Em outro momento, estende-se de mão em mão um novelo de lã e cada pessoa presente na embarcação segura um pedaço do fio, que une a todos de uma só vez, em oração (Fig. 9). J. B Terwiel (1976) descreve essa etapa de um ritual observado na província de Ratchaburi, no sudeste da Tailândia, como uma operação de consagração da água e da casa em que a cerimônia tem lugar, de modo que os monges que conduzem a cerimônia recitam estrofes dos textos canônicos em Páli e transmitem a força da palavra sagrada a todos que estão unidos pelo fio, bem como a uma bacia de água disposta para ser ungida: 'Também é aceito, pelos monges e pelos homens comuns, que essa força viaja dos corpos dos monges através do fio de algodão, sendo reforçado pela imagem do Buda" (TERWIEL, 1976, p. 396, tradução nossa[5]). Embora os personagens em *Pessoas Luminosas* não digam quase nada, isto é, há apenas algumas conversas esparsas que resultam pouco esclarecedoras do teor da cerimônia e de suas especificidades, compreendemos de imediato que a celebração perfaz um desejo de conexão com o morto e, com a mediação de um monge budista, consagra-se o rito. Arnika Furhrmann (2016, p. 4, tradução nossa[6]) comenta a respeito da cerimônia encenada que: "De fato, a incongruência temporal representa um elemento central na pedagogia budista Theravada, que usa da ocasião da perda para ensinar sobre a verdade da impermanência e sobre a futilidade do apego". Um rapaz canta insistentemente: "Na noite passada sonhei com meu pai, que me prestou uma visita". Então, ao assumir tal performance ritualística e fabulatória, *Pessoas Luminosas* ensejaria familiarizar o espectador a uma concepção temporal em que prevalece a crença na coabitação entre vivos e mortos?

[5] No original: "It is also accepted, by monks and laymen, that this power travels from the bodies of the monks through the cotton thread, that it is reinforced by the imagem of the Buddha".

[6] No original: "In fact temporal incongruity represents central element to a Theravadin Buddhst pedagogy that uses the occasion of loss to teach about the truth of impermanence and the futility of attachment".

Este será um elemento retrabalhado ao longo de toda a obra do cineasta, em diversas modulações, o que nos interessa, particularmente, porque os filmes inauguram a seu modo um regime temporal complexo, em consonância com os preceitos religiosos locais. Nossa hipótese de pesquisa, portanto, é de que a obra do cineasta deva ser pensada, quanto à própria forma fílmica, e de um ponto de vista do tempo cinemático (DOANE, 2002), em aproximação constante a essas dinâmicas, conceitos, e crenças específicas do budismo e do animismo, as duas principais vertentes de expressão religiosa na Tailândia (sendo o Hinduísmo também presente, porém minoritário, e de incidência irrelevante como material de pesquisa para os filmes). Não reivindicamos, entretanto, uma abordagem estritamente culturalista, totalmente debitária dos dados contextuais, como se estes fossem aspectos exteriores, que informassem, de fora, a abordagem temática dos filmes. Na verdade, interessa notar como essa dimensão cultural e cosmológica incide, sempre de modo precário e oblíquo, na forma mesma dos filmes.

Entendemos, com Mary Ann Doane (2002), que o tempo cinemático opera em vários níveis: há o tempo do próprio aparato; no caso, vale ressaltar que as escolhas técnicas e formais de Apichatpong, muitas vezes, dialogam com a história das mídias populares na Tailândia, recuperam-se antigos formatos, isto é, há um trabalho perene de reapropriações estéticas, como se o próprio cinema rememorasse, não por nostalgia, o que veio antes, ou se deixasse atravessar por estilos de filmagem anacrônicos, que tornam a ser pertinentes porque nos revelam algo acerca dos usos da imagem; *Pessoas Luminosas* e *Tio Boonmee*, por exemplo, foram ambos gravados em 16mm. Há também uma temporalidade da diegese, as articulações da *mise-en-scène* e da montagem, que tende a ser o nosso foco prioritário de abordagem aos filmes. Quais são as outras nuances, para além da temática das reencarnações, que configuram um estilo particular de representação do tempo na obra de Apichatpong? E se já não se trata de uma questão de representação e de encadeamento sensório-motor, propriamente, mas de imagens ópticas e sonoras puras, como diria Deleuze (2011), imagens diretas do tempo, então quais são os modos de apresentação do tempo mais recorrentes, como se dão em cena as conexões entre passado, presente, futuro, sonho, mediunidade? Por fim, há o tempo cinemático da recepção, que será mencionado, muitas vezes, na medida em que a própria voz do texto se constitui a partir de um olhar que dedicamos aos filmes, naturalmente. No entanto, não compõe o nosso problema de pesquisa uma ênfase em torno da recepção, senão quando procuramos estabelecer um diálogo mais estreito com determinados marcos

teóricos (cinema de fluxo, *slow cinema,* realismo cinematográfico) aos quais a cinematografia de Apichatpong tem sido associada (todas estas correntes teóricas posicionam com centralidade a questão do espectador, do tempo de fruição das imagens, de como as imagens nos mobilizam sensorialmente etc). Comecemos, portanto, a partir dessa revisão bibliográfica, para em seguida delinearmos com maior precisão o problema de pesquisa e determinarmos os filmes que compõem nosso corpus de pesquisa.

O ESTATUTO DO PLANO

Sem dúvida, foi pela estranheza e novidade de suas opções estéticas, pela especificidade de sua escritura no contexto do cinema contemporâneo, que Apichatpong Weerasethakul tornou-se conhecido no circuito de festivais internacionais a partir da consagração em Cannes, com o prêmio *Un Certain Regard* concedido a seu segundo longa-metragem, *Eternamente Sua (Blissfuly yours,* 2002). Seu trabalho passou a receber atenção da crítica, que notava naquele momento a preeminência de uma forte sensorialidade, em detrimento da ênfase na construção narrativa. No calor da hora, Ruy Gardnier (2002) escreve com entusiasmo, na Revista Contracampo, que o filme ensejava um primado dos sentidos, pois era construído ao modo de uma experiência tátil, bem como a fruição das imagens "nos transmite uma saborosa sensação do tempo que escoa, um elogio ao efêmero e ao mesmo tempo um ato de cristalização do tempo"[7]. Imediatamente, *Eternamente Sua* foi incluído entre os filmes exemplares de uma "estética do fluxo" - expressão cunhada pelo crítico francês Stéphane Bouquet nos *Cahiers du Cinéma* -, ao lado do trabalho de outros cineastas contemporâneos asiáticos como Hou Hsiao-Hsien e Tsai Ming-Liang que, na transição dos anos 2000, se oporiam à "estética do plano", em seu sentido clássico. Em retomada da discussão sobre o cinema de fluxo, Luiz Carlos Oliveira Jr. (2016) contempla este filme de passagem, elegendo como principal aspecto: a fluidez tranquila de sua duração, em contraposição a uma "sedimentação da matéria-tempo", característica do cinema de Tarkovski, que estaria para Apichatpong como um antípoda.

[7] Disponível em: http://www.contracampo.com.br/43/eternamentesua.htm.

Figura 10. Tarde livre
- frame do filme Eternamente sua (2002)

Para Oliveira jr. (2016, p. 139) sua escritura "consiste em preencher o dispositivo com uma presença do mundo em sua manifestação mais carnal, palpável (...) Ao drama e à ficção, Apichatpong antepõe a experiência de um espaço e a pregnância de uma duração". Erly Vieira Jr. (2009, p. 6), ao tratar de *Eternamente Sua* (Fig. 10), também adota como ponto de partida os referenciais teóricos da estética do fluxo, encaminhando a discussão para a identificação de uma "lógica afetiva" que abre a imagem para potencialidades hápticas: "Por explorar minuciosamente o corpo na tela, a câmera afeta o próprio espectador, promovendo seu encontro com a alteridade (o outro corpo visto no filme)." Aqui a abordagem recai principalmente sobre o tempo cinemático da recepção, enfatiza-se aquilo que a imagem seria capaz de nos provocar, por meio de blocos de afetos que se sucedem. Entretanto, conforme ressalva do próprio Stéphane Bouquet, no limite, tratar-se-ia de "um mundo sem diferença, sem alteridade. É preciso mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação" (BOUQUET apud OLIVEIRA JR., 2016, p. 146). Bem, o que nos interessa em Apichatpong é, pelo contrário, o que ele nos advoga da alteridade de um povo, o tipo de mediação que a imagem é capaz de produzir ao entrar em sintonia com um modo de conceber a vida, a morte, e o tempo que é próprio das matrizes religiosas tailandesas. Não

reconhecemos, tampouco, uma propensão ao classicismo, isto é, não se de trata de um cineasta que "trabalha sob o (ou através do) olhar de algo maior que o homem" (OLIVEIRA JR., 2016, p.147) tomando a questão do Tempo em um sentido metafísico, mas sim, restituindo o tempo a uma dimensão cotidiana. Ao menos, não se trata da metafísica ocidental, mas de uma concepção cosmológica muito particular (embora cheguemos a sugerir, mais adiante, um paralelo com o pensamento metafísico leibziniano retomado por Deleuze (2016)). Propomos que se ponha em relevo tal identificação estrita dos filmes de Apichatpong à estética do fluxo, sobretudo quanto àqueles posteriores a *Eternamente Sua*, em que a preferência pela fluidez e por situações moventes, sensoriais, bem próximas aos corpos filmados, não necessariamente implica abdicar de um pensamento acerca da composição do plano.

Em suma, o que repercute com maior força na caracterização do cinema de fluxo seria tal capacidade da imagem de nos afetar sensorialmente, ao operar, sobretudo, por meio da construção de ambiências – o que implica um abandono da *mise-en-scène* em seu sentido clássico (controle rigoroso do autor, exigência dramatúrgica), por cineastas que passaram a trabalhar com a ideia de filme-dispositivo, entendido como "a definição de uma estratégia visual capaz de produzir acontecimentos por um processo de narração automático" (OLIVEIRA JR., 2016, p. 137). Haveria uma distinção fundamental entre a concepção do fluxo e a estética do plano, no seu sentido clássico, enquanto organização de um ponto de vista que dava tempo à observação. O fluxo privilegia, pelo contrário, "uma instabilidade constitutiva do real, uma não fixidez das coisas, um estado de impermanência, que impede, no limite, todo discurso" (BOUQUET apud OLIVEIRA JR., 2016, p. 145). Por isso *Eternamente Sua* (2002) foi considerado naquele momento um filme exemplar deste modelo teórico, por conta de sua ampla utilização do plano-sequência, pela diluição da trama, entre outras características que Luiz Carlos Oliveira Jr (2016, p. 139) delineia: "O filme começa de fato ali, na descoberta de outra experiência do espaço e do tempo. (...) Na última meia hora, o tempo de fruição do filme praticamente bate com o tempo diegético". Certamente, a estética do fluxo tem pertinência para pensarmos muitos procedimentos dos quais Apichatpong continuará dispondo em seus filmes seguintes, sempre em constantes reinvenções da forma. No entanto, seria muito apressado aderir integralmente à hipótese do fluxo e negligenciar que o cineasta se vale, muitas vezes, de um pensamento detido sobre o plano e mesmo de uma orquestração da *mise-en-scène*. Há de fato uma tendência para a temporalidade dilatada,

impermanente, mas estes aspectos não poderiam ser considerados como intrínsecos aos seus registros em longa-metragem. Perguntado pela revista *Film Quarterly* a respeito da diferença entre trabalhar com instalações e longas, Weerasethakul (2011, p. 48) responde que: "A videoarte tem muito a ver, diretamente, com as reações emocionais que o público pode sentir. Então ela é mais imediata. Pode oferecer ao público uma experiência completa de tempo e espaço. No filme, trata-se mais de uma acumulação gradual de sentimentos". Então será mesmo que uma "lógica da sensação" se sobrepõe definitivamente, em Apichatpong, à lógica da encenação? Sobretudo, nos filmes que temos interesse de investigar mais detidamente, que são *Tio Boonmee* (2010) e *Cemitério do Esplendor* (2015), predominam os planos estáticos, de composição precisa.

Figura 11. Diálise renal
- frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 12. Sonda e coletor de urina
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Convém introduzir os dois filmes que elegemos para compor o corpus de pesquisa a partir desta ideia de *mise-en-scène* que é comum a ambos (Fig. 11; Fig. 12), o tratamento médico por meio de uma sonda, e a temporalidade que ela engendra com a assunção do plano fixo de longa duração. Boonmee está prestes a morrer, ele sofre de uma doença nos rins, por isso conta com a ajuda de Jaai, um imigrante laosiano que trabalha como seu enfermeiro particular, ajudando-o diariamente com o tratamento de diálise renal. Neste plano-sequência que dura em torno de três minutos, quase nada acontece, a não ser os preparativos para a operação de rotina, e muito pouco eles conversam, a não ser sobre a morte (preocupa a Boonmee que Jaai não o acompanhe até o fim) e sobre o próprio tratamento. Em determinado momento, o enfermeiro toma um relógio de pulso e anota o horário de início da diálise. Por

outro lado, em *Cemitério do Esplendor*, esta cena da sonda em plano detalhe é breve, marca a retomada de uma ideia já trabalhada no filme anterior, isto é, a passagem do tempo, gota a gota, como se a bolsa de urina fosse uma ampulheta. Jenjira acaba de chegar ao hospital onde trabalhará como voluntária, ajudando aos soldados que sofrem de uma misteriosa doença do sono. Ela se instala ao lado do soldado Itt, à beira de uma janela, posiciona seu pequeno rádio no criado-mudo, onde encontra o diário íntimo do soldado, por quem ela se torna responsável. O tempo do sono do soldado coincide com o tempo de leitura de Jenjira (Fig. 13), isto é tudo o que o filme nos mostra, enquanto as enfermeiras seguem os procedimentos de rotina, atendendo a outros pacientes, o que ouvimos ao fundo na banda sonora; situação que pouco contribui a favor da progressão narrativa. Em *Cemitério do Esplendor*, leva-se a um limite imprevisto a rarefação dramatúrgica, visto que os soldados dormem quase o tempo todo, por conta da doença, e não podem se comunicar, a não ser através de uma médium, também voluntária no hospital. Sem dúvida, outras situações dramáticas acontecem, mas este "problema do sono" emblematiza que o único meio que Jenjira encontra, até determinado momento no filme, para conhecer melhor o soldado ou para entrar em seu mundo, é acessando seus escritos no diário.

Figura 13. Jenjira encontra o diário de Itt
- frame do filme Cemitério do Esplendor(2015)

Emerge, em meados dos anos 2000, outra tendência cinematográfica, a do *slow cinema* ou "cinema da lentidão" (tradução nossa)[8], expressão que teria sido cunhada pela primeira vez pelo crítico Michel Ciment (2003) para designar a prática de um amplo conjunto de cineastas, muitos dos quais já tinham sido contemplados pela hipótese do cinema de fluxo (Bela Tarr, Lisandro Alonso, Gus Van Sant, Albert Serra etc), e entre eles Apichatpong Weerasethakul. O que diferencia esta outra abordagem teórica em relação ao fluxo seria uma preocupação mais voltada para a questão do ritmo destes filmes, que se estabeleceriam em oposição à causalidade narrativa do cinema hegemônico e à aceleração capitalista de modo geral, em prol de uma construção diegética mais reflexiva e contemplativa. Segundo Matthew Flanagan (2008, *on-line,* tradução nossa)[9], as características imediatamente reconhecíveis e compartilhadas entre todos estes cineastas seriam: "o emprego (muitas vezes, em extremo) de longos planos, modos descentrados e comedidos de narração, e uma ênfase pronunciada na quietude e no cotidiano". Não se trata, portanto, do mesmo "caos irrefreável" e da "dissolução das formas" (OLIVEIRA JR., 2016) que propunham críticos dos *Cahiers du Cinéma*, mas de uma estética "talvez melhor definida pela variação no ritmo da apresentação estilística e na intensidade da progressão narrativa" (FLANAGAN, 2008, *on-line*, tradução nossa[10]*).* Song Hwee Lim (2014), que se debruça sobre a obra do cineasta malaio radicado em Taiwan, Tsai Ming-liang, delineia algumas outras características recorrentes no *slow cinema*: repetição, circularidade, repouso, silêncio, apreensão da mera passagem do tempo, de modo que a construção diegética ressalta menos uma proliferação de acontecimentos importantes e mais a sua rarefação.

Sendo assim, o marco teórico do *slow* cinema nos aproxima com mais precisão do terreno formal em que a obra de Apichatpong se alicerça, conforme os aspectos que pretendemos sublinhar daqui por diante, enfatizando as relações que a forma dos filmes estabelece com as tradições culturais e religiosas das quais derivam e as quais reinventam. Retomando a questão das reencarnações, notamos com frequência em vários dos seus filmes situações de evocação aos mortos, isto é, os vivos manifestam o desejo de partilhar, ainda, da

---

[8] No original: "(…) a cinema of slowness" (CIMENT, 2003). Disponível em: http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html

[9] No original: "(…) the employment of (often extremely) long takes, de-centred and understated modes of storytelling, and a pronounced emphasis on quietude and the everyday" (FLANAGAN, 2008). Disponível em: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm

[10] No original: "(…) best defined by variance in the pace of stylistic presentation and intensity of narrative progression".

presença dos que se foram, de recebê-los em visita, ao modo de uma convivência continuada. Logo, há uma subversão do tratamento que a cinematografia ocidental, de modo amplo, confere à questão do fantasma, sobretudo no cinema de horror, visto que eles já não são tomados como motivo de assombração, mas reinseridos no âmbito das relações familiares cotidianas. Vendo o conjunto dos filmes, gradualmente, nós também passamos a assimilar e a nos familiarizar com essa possibilidade. Este modo de encenação que leva em consideração a agência de seres espectrais, a onipresença de deuses, e ritualísticas religiosas não é, tampouco, uma invenção particular de Apichatpong, mas uma tendência também em outras cinematografias asiáticas, como nota Éryk Bordeleau (2015, p. 291) a respeito do cinema taiwanês. Ali, ele nos diz, as questões espirituais aparecem, frequentemente, relacionadas "à afirmação da identidade e à celebração de um senso local de pertencimento (…) as matérias espirituais no cinema taiwanês são tipicamente regionais, profundamente enraizadas nas particularidades e no local". Ora, reivindicamos esta compreensão, também, como ponto de partida para pensarmos a obra de Apichatpong no decorrer deste texto, ou seja, há de se considerar com atenção o modo como os filmes se apropriam e tomam como motivo de encenação as questões religiosas, que chegariam a percurtir, ainda que precariamente, na própria forma fílmica. Entretanto, isto não se dá nunca de maneira direta ou plena, mas de modo mediado e reelaborado, o que desejamos investigar (e talvez, demonstrar) a partir de uma análise dos filmes em maior profundidade.

UM CINEMA DO COTIDIANO

Em *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), somos lançados, espectadores desavisados, no seio das cosmologias budista e animista, deparamo-nos com a ideia complexa de ciclos de morte e reencarnação, o que implica todo um outro modo de compreender o ser humano e sua existência temporal, sugerindo-nos uma continuidade. Nesse sentido, Apichatpong toma estas duas vertentes de manifestação religiosa como material de trabalho sobre as quais se desenvolve seu processo de elaboração ficcional. Iniciei esta pesquisa em 2016 e sempre me interessou notar como eram relacionados, em sua cinematografia, os modos de viver que concernem a estas duas tradições espirituais antigas, bem como as afinidades e dissensos entre elas. Foi determinante compreender, por exemplo, que o movimento de expansão do budismo *Theravada* na Tailândia, que culmina com seu

estabelecimento histórico como religião oficial do Reino, coincide com o progressivo recalcamento das crenças animistas como meras superstições populares e, paralelamente, com o declínio da influência *khmer* na península da Indochina. Se partimos de uma compreensão ampliada dos processos históricos, torna-se notório, inclusive no âmbito da recepção doméstica, o gesto inventivo e contestador que constitui os filmes de Apichatpong: as lendas animistas serão fabuladas e incorporadas à *mise-en-scène* em pé de igualdade com as práticas budistas, hoje em dia mais instituídas e arraigadas à vida cotidiana. Contribuições específicas de cada uma das tradições espirituais são tornadas verossímeis no âmbito da construção diegética, expressando a imensa diversidade cultural do povo tailandês e suas crenças.

Por outro lado, estes saberes tão antigos podem conviver em cena com outros elementos genuinamente contemporâneos, como a cultura pop, massiva, e a ficção científica, o que também causa certo estranhamento, mas ganha um tratamento que desfaz gradativamente esse estranhamento. Notamos que essa amálgama cultural não é representada ao modo de uma hibridização indiscriminada, mas sob o signo da conjunção e da coabitação. Provém da circunscrição de um período histórico complexo, da contribuição das tradições religiosas e de um trabalho de ficcionalização de memórias, que a diegese resulta impregnada de múltiplos estratos temporais coexistentes, justapostos. Os personagens de Joe – como Apichatpong prefere ser chamado, a fim de tornar mais acessível seu nome, praticamente impronunciável, para o público ocidental – tentam assimilar toda essa heterogeneidade e se deslocam em um espaço-tempo afeito às multiplicidades de cruzamentos, que ora os remete a um passado distante, ora ao futuro distópico ou ao estado onírico. Daniel Grinberg (2015, p. 2) entende que Apichatong produz uma "forma policrônica" (tradução nossa[11]) ao trabalhar sobre uma lógica de fragmentação narrativa que, por vezes, torna impossível que determinemos se o trabalho da montagem opera uma analepse ou uma prolepse, por exemplo, tendo em vista estes termos da teoria narrativa[12]. De qualquer maneira, é nítido que a sucessão de situações

[11] No original: "(…) polychornic form" (GRINBERG, 2015)

[12] Grinberg (2015, p.1) recorre a estas três expressões da narratologia, tomadas como "anacronias" por Gerard Genette (1983), ou seja, "sequências da história e do discurso em que as apresentações cronológicas destes dois elementos são dadas em ordens diferentes"(No original: "sequences of story and discourse where the chronological presentations of the two elements are in different orders". Tradução nossa). Sendo a prolepse entendida como "qualquer manobra narrativa que consiste em narrar ou evocar com antecedência um evento que terá lugar mais tarde" (No original: "any narrative maneuver that consists of narrating or evoking in advance an event that will take place later" (GENETTE, 1983, p.40). Tradução nossa); enquanto a analepse seria "qualquer evocação posterior ao fato de um evento que teve lugar mais cedo do que o ponto na história em que estamos a qualquer momento" (No original: any evocation after the fact of an event that took place earlier than the point in the story where we are at any given moment" (GENETTE, 1983, p.40). Tradução nossa)

dramáticas não serve a um modelo narrativo teleológico. Em *Cemitério do Esplendor* (2015), esse estado de desorientação temporal culmina com a expressão atônita, incrédula de Jenjira (Fig. 14), como se ela já não soubesse precisar o que acabara de experimentar ou em que dimensão do espaço-tempo se situa, após participar de uma sessão mediúnica. Ou ainda, quem sabe ela estaria sonhando? Compartilhamos com a personagem de um dilema entre a crença e a descrença.

Figura 14. O espanto
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 15. Bifurcação no espaço-tempo?
- frame de Tio Boonmee (2010)

O que nos resta pensar, então, a respeito de um monge que se senta para jantar em um bar de decoração retrô e, enquanto espera pela comida, ouve música pop sul-coreana? Arrisquemos uma interpretação apressada: trata-se de um personagem exemplar de um caso de personalidade cindida (Fig. 15), um indivíduo que, em seu cotidiano, bifurca no espaço-tempo. Brincadeiras à parte, aliás os filmes de Joe são repletos delas, como nesta cena de difícil compreensão, é singular que, tanto em *Tio Boonmee*, quanto em *Cemitério do Esplendor*, quando os filmes se aproximam do final, recorre-se a tais situações enigmáticas, como se nos fosse sugerido que não há jamais um único desfecho possível, mas uma pluralidade de pontos de vista e de temporalidades sobrepostas, cujo reconhecimento depende, naturalmente, do "grau de nossa atenção à vida" (BERGSON, 1999, p.7). Ensejamos desenvolver, mais adiante, de que modo os filmes elaboram a questão da memória com grande afinidade à teoria bergsoniana das multiplicidades qualitativas. Há também uma outra apreensão muito particular do que seja o trabalho da memória nos filmes, que diz respeito à noção budista de *karma*, o que nos remete, outra vez, aos ciclos de morte e reencarnação,

quando nos é sugerido que as memórias de vidas passadas podem persistir em vidas futuras. Este seria um pressuposto central à concepção de *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), e o tipo de embricamento temporal que essa noção budista agrega à própria escritura fílmica é um dos pontos que desejamos investigar.

Ressaltamos, no entanto, que as práticas budistas em Apichatpong não são figuradas como uma experiência de pureza e reclusão no monastério no sentido clássico, como vemos, por exemplo, em um filme do sul-coreano Kim Ki-duk (*Primavera, Verão, Outono, Inverno e... Primavera, 2003*). Pelo contrário, o budismo nos aparece, tantas vezes, como motivo para conversas descontraídas sobre a trajetória *kármica* dos personagens, ou então como práticas corriqueiras, seja de oração ou meditação, que têm lugar entre uma conversa e outra, precisamente nos intervalos dos acontecimentos supostamente mais valiosos para a progressão narrativa. Nesta mesma sequência que acabamos de mencionar, em *Tio* Boonmee, Jenjira faz troça com o monge, Tong, quando ele bate à sua porta, no quarto de hotel, em um horário avançado da noite, dizendo que não consegue dormir, e pede para tomar um banho na suíte onde ela e a filha estão hospedadas. Jenjira, imediatamente, reage: "Como um monge, não deveria estar aqui. E se as pessoas o virem?". Na verdade, ela não fala em tom de repreensão, mas sim de gozação, e pergunta se ele supõe que pode dormir ali, no mesmo quarto que elas, enquanto Tong responde, risonho, que no templo é muito assustador. "Talvez seja puro demais para você. Você gosta de estar no meio da ação e no caminho da tentação!", Jenjira arremata. Toda esta casualidade no tom das conversas soa, muitas vezes, do ponto de vista da recepção doméstica dos filmes, como um gesto de afronta à instituição religiosa como sublinha Benedict Anderson (2009, p. 174, tradução nossa[13]) a partir de sua visita ao país: "Mesmo que na vida real se possa observar, facilmente, monges divertindo-se, a posição oficial do nacionalismo Budista é de que os monges devam ser dedicados, sensatos, austeros e sempre pessoas sérias". Este seria um dos tabus em torno da forte identidade nacional tailandesa que Apichatpong enfrenta, o que chegou a lhe render uma cena censurada em *Síndromes e um Século* (2006). Weerasethakul já se manifestou diversas vezes a respeito da censura e do impasse constante entre os valores nacionais, a decência moral, e a liberdade de expressão dos cineastas no país. Mais recentemente, ele declarou que *Cemitério do Esplendor* seria seu último filme rodado na Tailândia, por ora, devido ao agravamento da crise política e

[13] No original: "Even if in real life one can easily observe monks having fun, the official nationalist-Buddhist position is that monks must be dedicated, wise, austere, and always serious people".

do risco aumentado de perseguição, após novo golpe perpetrado por uma junta militar em 2014.[14]

Outro tabu social que o cineasta coloca na linha de frente de suas preocupações é, como já mencionamos, o fato de ele retratar os costumes da região de Isan, cujos habitantes são comumente depreciados em outras regiões do país, sobretudo pela classe média urbanizada de Bangkok. Há uma nítida discrepância entre o amplo reconhecimento internacional que Apichatpong vem adquirindo desde as premiações em festivais e sua baixa popularidade no próprio país, o que se deve, segundo Ingawanij e Macdonald (2010), à sua "sensibilidade paradoxal" (tradução nossa[15] e provocadora: "A este respeito, ele possui a distinção, pouco usual, de ser uma figura nacional cujos esforços criativos são, não obstante, considerados irrelevantes para a vida pública tailandesa" (INGAWANIJ; MACDONALD, 2010, p. 121, tradução nossa[16]). Benedict Anderson (2009) nota que um filme como *Mal dos trópicos* (*Sat Praalat*, 2004), aclamado internacionalmente, porém lançado em apenas três salas comerciais de Bangkok, retrata bem a falta de interesse local, entre outros motivos, para além das questões nacionais, poRque se resolve adaptar uma lenda *khmer* muito pouco conhecida do público urbano e talvez ainda por conta da interação homoafetiva entre os personagens. Se vemos da perspectiva de um habitante de Bangkok, mais habituado ao cinema massivo que retrata, em geral, a própria classe média/burguesa, uma apreciação da obra de Apichatpong como um cinema do cotidiano soa muito distante.

Em *Tio Boonmee* há uma continuidade dessa visada por motivos mitológicos animistas, e somos apresentados à lenda do macacos-fantasmas (Fig. 16) que, como veremos, dependerá de um gesto de fabulação. O mito será elucidado em seus pormenores, discutido entre os personagens, até se tornar verossímil por meio da diegese. Ou seja, em primeiro lugar a lenda desafia certa noção de realidade a partir da qual os personagens normalmente se situam, para, em seguida, instaurar-se dentro dessa ordem de acontecimentos, causando certa surpresa inicial, que logo se desfaz, com a naturalização, no cotidiano, dos eventos fantasmagóricos. Essa seria uma primeira distinção fundamental quanto ao modo de figuração das duas tradições espirituais, o budismo e o animismo, que devemos reiterar ao longo da dissertação.

---

[14] Entrevista disponível em: https://www.indiewire.com/2015/09/apichatpong-weerasethakul-on-why-cemetery-of-splendour-will-be-his-final-film-in-thailand-57276/

[15] No original: "(…) paradoxical sensibility" (INGAWANIJ; MACDONALD, 2010).

[16] No original: "In this respect, he has the unusual distinction of being a national figure whose creative efforts are nonetheless considered irrelevant to Thai public life" (INGAWANIJ; MACDONALD, 2010).

Ou seja, por um lado o budismo consta como religião dominante, onipresente na realidade cotidiana e fortemente atrelada às questões nacionais. No entanto, a figuração dos monges em Apichatpong é, com frequência, descontraída, causando certo desconcerto à rigidez da ordem vigente. Já os mitos animistas dizem respeito a uma espécie de legado cultural subalterno, muito em voga ainda na região de Isan, fazendo parte, portanto, da vida cotidiana que os filmes retratam. No entanto, os mitos não são simplesmente figurados, de saída, como realidade palpável, mas dependem de atos de fabulação que os tornem verossímeis do ponto de vista da convenção ficcional. Esta percepção vale como ponto de partida para a leitura dos filmes que desejamos empreender, posto que a elaboração que ganham em cena os elementos religiosos é fundante, em nossa compreensão, da heterotemporalidade que os filmes abrigam, ainda, reiteramos, que não estejamos propondo uma abordagem, a rigor, culturalista. Na verdade, interessa notar como essa dimensão cultural e cosmológica incide, precariamente, na forma mesma dos filmes, do ponto de vista da narrativa, das escolhas de montagem e da *mise-en-scène,* sendo, por outro lado, reelaboradas formalmente. Tomamos o problema da articulação temporal complexa que constitui cada um dos filmes como o centro de nossa investigação e interessa demonstrar como essa elaboração vai se dar, em suas diversas nuances.

Figura 16. Primeira aparição do macaco-fantasma - frame de Tio Boonmee (2010)

No capítulo 2, logo a seguir, traçamos um percurso que pretende, em um mesmo movimento, apresentar a obra de Apichatpong, a partir de alguns filmes anteriores aos que elegemos para o corpus de pesquisa, mas principalmente destacar a centralidade do gesto de fabulação, que, em nossa compreensão, opera como uma espécie de força-motriz capaz de engendrar situações cênicas, promovendo, tanto transfigurações dos espaços quanto adensamentos da percepção temporal. Sem dúvida, as fabulações e seus modos de operação variam de um filme para outro, destacando-se três formas de agência da fabulação ao longo da obra do cineasta. São elas: o jogo fabulatório, em *Objeto Misterioso ao meio-dia* (2000), filme que encampa um itinerário de viagem e de pesquisa por várias regiões da Tailândia, de modo que a condução da fabulação salta de um personagem a outro, o próximo assumindo a continuidade da mesma história ao modo de um jogo; a evocação mitológica, em *Mal dos trópicos* (2004), *Vampiro* (2008) e *Hotel Mekong* (2012), quando se parte, no primeiro, de uma lenda animista apropriada de um conto literário e, nos outros dois, de histórias fantasmagóricas muito específicas das localidades onde os filmes se situam, e daí para um trabalho de encenação; por fim, há o modo da conversação, quando a menção às histórias mitológicas já é, de saída, interior à *mise-en-scène*. Se por um lado os filmes circunscrevem e retratam a Tailândia ao nível do cotidiano, por outro lado, quando a fabulação se instaura, a lógica dos eventos corriqueiros é cindida, com ampla abertura para a imaginação, para a contemplação e reflexão em torno de aspectos religiosos. Entendemos que a invenção fabulatória tende a desestabilizar quaisquer parâmetros preestabelecidos de interação, propiciando acesso a outros regimes de temporalidade que passam a ser experimentados entre os personagens.

Se reconhecemos nos filmes uma centralidade do cotidiano, encenado a partir de múltiplos aspectos, é imprescindível que tenhamos de retomar outro marco teórico, tão importante para a discussão crítica do cinema moderno do pós-guerra, o realismo revelatório baziniano. “Junto com a duração prolongada, o cotidiano é sem dúvida o significante por excelência do impulso realista” (MARGULIES, 2016, p. 83). Entre os cineastas modernos, Yasujiro Ozu teria sido um dos primeiros a aliar estas características, o que levou Deleuze (2011) a considerá-lo inventor das “situações ópticas e sonoras puras”, por abdicar da intriga, por apostar em planos de longa duração com movimentos de câmera muito rarefeitos, por assumir a forma da “balada/perambulação” (outro elemento importante em Apichatpong, segundo seus próprios moldes) etc. Lúcia Nagib (1990, p. 7) descreve o estilo

cinematográfico de Ozu: “A narrativa é a tal ponto enxuta e despida de acontecimentos excepcionais, que compõe algo como um minimalismo, onde só cabem os fatos mais banais do cotidiano, repetidos de filme a filme com pequenas variantes”. Ao longo do texto, insistiremos em uma caracterização da obra de Apichatpong não muito distante do que está aí descrito, mas certamente há outras variantes. Em artigo mais recente, em comentário às características do *slow cinema*, Nagib (2015, p. 27, tradução nossa[17]) retoma esta discussão em torno da modernidade cinematográfica e do ritmo/duração cinemática: “O fato, entretanto, permanece que da confiança nos planos de longa duração não se deduz necessariamente uma experiência da lentidão pelo espectador, visto que seu uso atinge resultados radicalmente diferentes”. Na verdade, o principal argumento de Nagib (2015) nesse artigo é uma objeção às oposições entre um cinema da lentidão e um outro cinema rápido, de consumo massivo, ao qual o primeiro se oporia como uma alternativa vantajosa. Nagib rejeita também a divisão clássico/moderno, perspectiva evolucionista que teria pautado os escritos tanto de Bazin (2014) quanto de Deleuze (2011), sendo “completamente inadequada para explicar a força criativa que repousa na mente humana, para além da história e da geografia” (NAGIB, 2015, P. 45, tradução nossa[18]). Sem dúvida, é importante que seja feita tal ressalva, ainda assim, torna-se imprescindível recorrermos às noções bazinianas, se o que propomos aqui é uma abordagem à obra de Apichatpong como um cinema realista, pois fortemente baseado em situações cotidianas; bem como, não podemos ignorar as contribuições deleuzianas a respeito da autonomia temporal das imagens, a partir de determinado momento histórico, que ele situa, igualmente, em relação a Bazin, com a emergência do neorrealismo italiano, mas também a partir das obras de Ozu, Welles, Godard, Bresson, entre outros. Nossa proposição acaba se configurando, portanto, quem sabe, como uma espécie de “realismo heterocrônico”.

Para Bazin (2014), a questão da velocidade ou da lentidão estava colocada nos termos de que a preferência formal pelo plano-sequência e pela profundidade de campo favoreciam um tipo de montagem sintética, que legava ao espectador a chance de descobrir, por sua própria conta, nos filmes, a “ambiguidade” fundamental do mundo e das coisas, ao contrário da montagem analítica soviética, por exemplo, que preconizava uma determinação, de caráter ideológico, da relação entre os planos. Deriva daí seu elogio à novidade formal empreendida

[17] No original: “The fact, however, remains that the reliance on the long take does not necessarily elicit the experience of slowness by the spectator, for its use attains radically different results” (NAGIB, 2015).

[18] No original: “(…) entirely inadequate to explain the creative power lying in the human mind across history and geography’.

pelos cineastas italianos do pós-guerra: “O neorrealismo só conhece a imanência. É unicamente do aspecto, da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende deduzir, a posteriori, os ensinamentos neles contidos. Ele é uma fenomenologia.” (BAZIN, 2014, p.335). Na teoria baziniana, distingue César Guimarães (2016, p. 12), há primeiro a ideia de um “realismo técnico (proveniente do automatismo da máquina)”, formulada no texto célebre *A ontologia da imagem fotográfica*, e em seguida a de um “realismo estético, que conduz sempre a uma suplementação de sentido produzido pela atividade de recriação própria das artes da duração”. É neste sentido que tem havido uma retomada, nos últimos anos, dos pressupostos da teoria ontológica baziniana para a caracterização do estilo de alguns cineastas contemporâneos que se valeriam de uma “aplicação hiperbólica do plano-sequência, o que promove uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração” (DE LUCA, 2015, p. 61). Esta proposição de Tiago de Luca, sob a rubrica de um “realismo dos sentidos” inclui, uma vez mais, o cinema de Apichatpong como um de seus representantes, e não deixa de ter grande correspondência com a estética do fluxo, visto que a ênfase recai sobre “o aspecto sensorial do discurso”, bem como sobre a recepção: “minha percepção sobre o realismo sensório pressupõe um espectador personificado ‘com pele e cabelo’, para citar a famosa expressão de Kracauer, ou seja, o investimento fenomenológico do espectador na realidade da tela” (DE LUCA, 2015, p.70). Se, por um lado, a ênfase na questão da sensorialidade tem pertinência para tratar da obra Apichatpong, tal potencialidade háptica e sensorial da imagem, tomada do ponto de vista da recepção de um espectador hipotético, não chega a dar conta, ainda, dessa articulação de elementos importantes – sejam eles históricos, sejam cosmológicos – que os filmes articulam temporalmente na diegese. Talvez seja este o risco de se aderir, de maneira irrestrita, a qualquer uma das “tendências” que mencionamos até aqui: seja de uma perspectiva do fluxo, do *slow cinema* ou do realismo sensório, há certa tendência (sic) em cada uma dessas visadas teóricas por englobar um grupo muito amplo de cineastas sob a mesma rubrica, em detrimento das particularidades de cada estilística e cada obra.

Entendemos que a figuração de questões das tradições religiosas da Tailândia, do budismo Theravada e do animismo, seja uma singularidade do cinema de Apichatpong e que deva ser tratada como tal, pois tal opção contribui para o embricamento complexo de temporalidades engendrado nos filmes. Em nosso caso, estamos atentos, sobretudo, a uma apreciação estética da obra de Apichatpong, o que não poderia se dar sem que fizéssemos, em

paralelo, as considerações necessárias acerca dos aspectos locais e das tradições religiosas que animam os filmes. Esta parece ser, precisamente, a proposição de Cecília Mello (2015), que ela estende à obra de outros artistas contemporâneos do leste asiático, também afeitos à figuração de fantasmas, seres fantásticos e espectrais entre os seus personagens, como Tsai Ming-liang e Naomi Kawase (ainda que ela o faça como a proposição de uma outra "tendência"). Segundo a autora, seria necessário rever a contribuição de Bazin a respeito da ontologia da imagem fotográfica/cinematográfica, para em seguida se indagar a respeito da especificidade, caso a caso, deste tipo de realismo em voga no cinema contemporâneo, para o qual ela sugere uma denominação mais ampla:

> Trata-se, a meu ver, de um "realismo fantasmagórico", termo que busca se referir à característica específica de interação entre o real e o sobrenatural observada nesses e em outros filmes do leste asiático. (...) Ao fazê-lo, passam automaticamente a abarcar múltiplas temporalidades: o presente do real fenomenológico e as camadas de passado e memória contidas no tempo dos mortos (MELLO,2015, p. 23)

Esta hipótese de Mello corrobora o impulso inicial de nossa pesquisa, ao conferir centralidade aos fenômenos religiosos e espirituais, assim como às especificidades históricas da Tailândia, como chave de leitura para a abordagem da cinematografia de Apichatpong. Por isso, no capítulo 3, ensejamos elucidar mais detalhadamente de que modo os filmes aludem, ainda que de maneira indireta e oblíqua, a determinados acontecimentos históricos importantes, no âmbito da religiosidade e da política, que passam a compor a escritura mesma dos filmes. Mas de que maneira, na *mise-en-scène*, se elabora tal intersecção entre o real e o sobrenatural, conforme a proposição de Mello, de modo que a vida cotidiana torna-se povoada de manifestações fantasmagóricas?

Figura 17. Jantar em família
- frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 18. Encontro fortuito
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Em *Tio Boonmee,* há uma cena emblemática em que, durante um jantar em família, manifestam-se os fantasmas da esposa falecida de Boonmee, Huay, e logo em seguida, o de seu filho desaparecido há muitos anos, Boonsong, que já não existe sob a forma humana, pois se metamorfoseou em macaco-fantasma (Fig. 17). Neste caso, evoca-se a presença dos mortos tanto a partir de um ponto de vista da tradição budista quanto das tradições animistas. Em *Cemitério do Esplendor (2015),* Jenjira é surpreendida, enquanto come algumas frutas, em horário de descanso, por duas deidades budistas cultuadas no templo local de Khon Kaen, que retornam, mais de mil anos depois de sua morte, vestidas em trajes casuais (Fig. 18). Não e só isso, pois em ambos os filmes, em vez de se adotar uma convenção figurativa que preza pelo motivo da assombração, os fantasmas retornam tão somente para conversar com os vivos, para recordarem, juntos, das experiências compartilhadas em suas vidas passadas, no caso de *Tio Boonmee*, e para aludirem ao episódio histórico de uma guerra entre reinos que continuaria a ter agência sobre o tempo presente, no caso de *Cemitério do Esplendor.* Então as aparições fantasmagóricas instauram uma lógica de coabitação temporal, entre vivos e mortos, no mesmo plano, enquanto a rememoração, que ganha a forma fílmica da conversação, não cessa de promover movimentos contínuos de distensão e contração temporal (BERGSON, 1999) no presente da cena, ou melhor, o passado se atualiza por meio do gesto fabulatório. Isto leva Adam Szymanski (2015, p. 60) a propor que teríamos, em vez de uma profundidade de campo, uma "profundidade ontológica". Entretanto, será pertinente ainda falarmos de ontologia? Em que consiste, afinal, o ser do fantasma? Derrida (1999) propõe que pensemos a questão do fantasma nos termos de uma "fantologia" (*hantologie)*. Em nossa compreensão, todos esses fatores compõem e enriquecem o universo dos filmes, que já não poderiam mais ser considerados em conformidade com a convenção temporal linear e cronológica sacramentada pelo pensamento moderno ocidental, nisto concordamos com a pesquisadora filipina Bliss Cua Lim (2009, p. 16): "Mundos que continham espíritos e outros seres encantados permaneceram intraduzíveis para o discurso colonial e para a consciência temporal moderna". Isto daria consistência a uma espécie de crítica temporal anticolonialista, que assenta os filmes em seu terreno particular de referências, legando a nós, espectadores, uma outra concepção do tempo, muito distinta de como o entendemos no Ocidente.

De fato, se desejamos penetrar no universo complexo que a obra de Apichatpong nos apresenta, o caminho de aprender a língua se torna quase uma necessidade, no entanto não chegamos nem perto disto, sendo esta a principal limitação que assumimos, de saída, com a

proposição do trabalho. O que não nos inibe, todavia, de prosseguir, tendo em vista que em sua trajetória Apichatpong Weerasethakul sempre preconizou produzir uma mediação inquietante dos filmes junto ao público estrangeiro e algumas das entrevistas que ele concedeu são bastante esclarecedoras de aspectos que poderiam soar demasiadamente distantes da nossa realidade. De qualquer maneira, nem tudo está ao alcance da nossa compreensão, por isso dispomos, no capítulo 4, de algumas categorias de análise que possam facilitar esta nossa aproximação ao universo dos filmes a partir de determinadas elaborações formais que notamos serem comuns tanto em *Tio Boonmee* quanto em *Cemitério do Esplendor*. Se a questão das reencarnações funciona como uma espécie de motivo da encenação, de maneira mais abrangente, mobilizando as memórias nas cenas de conversação, como já notamos, haveria também uma figura fílmica da itinerância, que implica um desvelamento de nuances temporais por meio do deslocamento dos personagens pelo espaço. Sendo esta outra característica que nos remete à modernidade cinematográfica do neorrealismo e sua maneira de abordar a vida cotidiana, o que Deleuze (2011) conceitua sob o modo da perambulação. E, por fim, haveria uma figura fílmica da mediunidade, invenção formal muito particular que tem lugar em *Cemitério do Esplendor*, que opera ao conjugar, simultaneamente, todos estes elementos anteriores, e propõe outro modo de elaboração da questão temporal, em cruzamento com a experiência onírica, como se os personagens pudessem saltar de um mundo a outro, entre várias dimensões temporais. Em nosso entendimento, tal elaboração em torno da mediunidade demandaria, inclusive, um reposicionamento teórico das características sensoriais da imagem, conforme consagradas pelas abordagens da estética do fluxo e do realismo sensório, posto que o trabalho da *mise-en-scène* remete explicitamente a esses mundos incompossíveis, conforme a terminologia leibziniana (DELEUZE, 2016), que não nos são dados a ver na banda da imagem.

Capítulo 1. A INVENÇÃO FABULATÓRIA

Figura 19. Hora do jogo
- frame do filme Objeto Misterioso ao meio-dia (2000)

1.1. A fabulação como jogo

Em uma das últimas sequências de *Objeto misterioso ao meio-dia* (*Dokfa Nai Meuman,* 2000), primeiro longa-metragem de Apichatpong Weerasethakul, o cineasta abre o microfone para um grupo de crianças (Fig. 19). Elas devem se encarregar do desfecho de uma longa história, sobre um menino com deficiência física e sua professora, nomeada Dogfahr, que vinha sendo contada, de boca em boca, por personagens encontrados pela equipe de filmagem ao longo de um processo de pesquisa, que percorreu a Tailândia de norte a sul, durante o ano de 1998. Estruturalmente, este filme foi concebido ao modo do jogo surrealista *cadavre exquis*[19]. Isto é, Apichatpong opera uma passagem deste método para o cinema, e com isso descobre um dispositivo agenciador de fabulações, movido por certo impulso lúdico, a

[19] Concebido pelos integrantes do movimento surrealista francês, a partir de 1925, de acordo com André Breton, o *cadavre exquis* é um método de colagem ou assemblage que consistia, originalmente, em um jogo literário ou em uma troca de desenhos, que se dava entre três ou quatro artistas. Havia uma única regra fundamental: eles deveriam adicionar à composição elementos novos, no entanto, sem que pudessem ver as contribuições daqueles que os antecediam. Com ênfase no processo colaborativo, o resultado das peças era aleatório, jamais predisposto de início.

convocar crianças e adultos com disposição para o jogo. Sem dúvida, a potência criativa do método original resiste, ainda, na imprevisibilidade dos encontros e na improvisação, demandada de cada um dos personagens reais. O cineasta solicita então a eles livre invenção de histórias, estimulando a emancipação dos seus imaginários. Quando este grupo de crianças entra em cena para dar continuidade à história, o jogo torna-se, enfim, impraticável, pois se havia antes qualquer espécie de fio narrativo localizável, cronológico e linear, que nos fazia perceber um encadeamento minimamente coerente, organizado pela montagem, as crianças tratam de destituí-lo, recomeçam do zero a fabulação, mudando as regras do jogo.

Na cartela de abertura do filme, antes ainda de se anunciar a banda da imagem, nos era dado a ler o "Era uma vez", quer dizer, a assunção do jogo fabulatório como mecanismo, ou força-motriz deflagradora de acontecimentos, amparado nos ritos de encenação e performance, estimulados pela presença da câmera e pelas intervenções pontuais do cineasta. Não à toa, Apichatpong será creditado em *Objeto Misterioso* como editor, não como diretor, o que não o exime, é claro, de responsabilizar-se pela composição dos planos e de interferir em cena com perguntas e provocações. De fato, não se trata aqui de uma organização da *mise-en-scène,* em sentido clássico, mas de uma disposição da câmera para acolher os gestos dos personagens, que apresentam sua *auto-mise-en-scéne*, diria Comolli (2008, p. 85): "Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquele que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar". Algumas interrupções, incorporadas à fatura do filme o constituem tanto quanto outros acontecimentos menores, por assim dizer, desvinculados do eixo central de fabulação, que seria a história de Dogfahr. Quando os atores amadores discutem entre si o que constitui propriamente a cena, ou questionam ao cineasta por que se deve repetir uma tomada etc., essas passagens atestam o caráter de *Objeto misterioso ao meio-dia* como filme colaborativo. Em outros momentos, o motivo da cena se desloca, podendo se tornar a expectativa de uma criança sobre aquilo que o filme poderia ser (Fig. 20). Um menino desabafa a respeito de seus planos, sobre o que pretende fazer logo após o término das filmagens, quando findar a brincadeira enfastiante do registro, que exige sempre repetições, reelaborações. Assim o imaginário deriva, para além do que a cena se propunha inicialmente.

Figura 20. Criança imagina o filme
- frame de Objeto misterioso ao meio dia (2000)

Figura 21. Vendedora de peixes de Bangkok
- frame de Objeto misterioso ao meio dia (2000)

James Quandt (2009) aproxima o gesto fabulatório em *Objeto misterioso* às "trocas de presentes" que o antropólogo Marcel Mauss verificava como ato sacro de passagem em etnias da Polinésia - o que implica interdependência entre aquele que oferta a história e o próximo, que tem a incumbência de continuá-la. "Mauss supunha que o presente criava coesão ou solidariedade entre a comunidade, à medida que o objeto passava de mão em mão" (QUANDT, 2009, p. 32, tradução nossa[20]). Toni Pape (2017), por sua vez, caracteriza o método desenvolvido no filme como abertura a uma experiência do múltiplo. Seja a partir de histórias familiares ou de mitologias compartilhadas, o ato de narrar teria a potência cabal de reunir ou dissolver uma comunidade. Mais do que isso, afirma Pape, o trunfo da fabulação é o de fazer variar a percepção de um indivíduo ou de uma comunidade sobre si mesma, afirmando-se como ato de reinvenção coletiva, capaz inclusive de transformar determinações do passado: "uma história, lembrada, inventada ou ambas as coisas, abre-se em direção a um sonhar coletivamente, em que a *vida-como-ela-é* suaviza, torna-se sensível à sua própria potência: a vida no modo do *e-se"* (PAPE, 2017, p. 21, tradução nossa[21]). Sobretudo, este modo da invenção fabulatória não se abstrai da comunidade, mantendo-se sempre perto dos personagens, que se tornam engajados em um processo elaboração coletiva.

Pape destaca o momento preciso, logo ao início de *Objeto Misterioso*, em que a intervenção do cineasta, ao entrevistar uma vendedora de peixes de Bangkok, demarca uma

[20] No original: "Mauss surmised that the gift exchange created community cohesion or solidarity as the object passed from hand to hand" (QUANDT, 2009)

[21] No original: "The telling of a story, remembered or invented or a bit of both, opens towards a collective dreaming, in which *life-as-is* softens and becomes sensitive to its own potential: life in the mode of *what if*"

cisão entre o relato rememorado de uma experiência traumática e o que ele chama de "incipiência da fabulação" (tradução nossa)[22] (Fig. 21). Enquanto a personagem contava ter sido vendida pelos pais, na infância, e algumas lágrimas já começavam a se precipitar em seu rosto, Apichatpong solicita que ela conte alguma outra história, de um livro ou de outra fonte que não sua própria memória, fosse verdade ou ficção. Este ponto é crucial, pois se podemos reconhecer nessa intervenção do cineasta quiçá uma impertinência ética, por outro lado, o que se lhe oferece é uma chance de liberação da carga negativa que aquela memória antiga lhe inflige: "(…) diga-nos algo mais, algo mais que não seja você. Você + n. É assim que *Objeto Misterioso ao meio-dia* passa do pessoal ao impessoal" (PAPE, 2017, p.22, tradução nossa[23]).

Figura 22. Nascem os personagens
- frame de Objeto misterioso ao meio dia (2000)

Antes mesmo que ela comece a fabular, que sua nova história inventada tome corpo, a montagem precipita o corte: vemos na imagem um menino sobre uma cadeira de rodas e uma mulher que olha pela janela. Na banda sonora, ouvimos ainda a vendedora de peixes, que se permite imaginar outra situação. Ela inventa e nomeia seus personagens: o menino é

[22] No original: "incipiency of fabulation"

[23] No original: "Tell us any story besides yours. Or rather: now that we have heard your story, tell us something eles, something more that isn't you. You+n. This is how *Mysteriou Object at Noon* passes through the personal into the impersonal".

deficiente físico, não pode andar, e tem uma professora que vem lhe ensinar em casa todos os dias: chama-se Dogfahr. (Fig. 22)

Em resumo, quando solicitada, a vendedora de peixes propõe um começo de história e sua contribuição inicial irá se prolongar na imaginação de outros tantos personagens até o momento derradeiro, mencionado acima, em que as crianças entram em cena e vão colocar em xeque a própria existência de Dogfahr e do menino, sugerindo um recomeço. De modo que o trabalho de fabulação se caracteriza, ao longo de *Objeto Misterioso*, como um jogo de peças desencontradas que a montagem organiza, conferindo aos relatos, na medida do possível, aos saltos, alguma coerência.

Figura 23. Quem fala primeiro?
- frame de Objeto misterioso ao meio dia (2000)

Figura 24. Quem fala depois?
- frame de Objeto misterioso ao meio dia (2000)

A partir da formulação de Émile Benveniste, amparada em sugestão de Lévi-Strauss, Giorgio Agamben (2014, p. 84) recupera a relação complexa entre jogo e rito: "o rito fixa e *estrutura* o calendário; o jogo, ao contrário, mesmo que não saibamos ainda como e por que, o altera e *destrói*". Segundo Benveniste, o que assegura a reprodução do rito como ato sagrado é sua conjunção inalienável com o mito, que enuncia a história; o jogo, no entanto, prescinde do mito, nele apenas o rito persiste. O que determina, portanto, a temporalidade do jogo (do latim *in-ludere:* ilusão, conforme Agamben elucida*)* e, mais particularmente, do brinquedo enquanto materialização da historicidade contida nos objetos "é algo de singular, que pode ser captado apenas na dimensão temporal de um 'uma vez' e de um 'agora não mais'" (AGAMBEN, 2014, p. 86). Tendo em vista todas as guinadas às quais a história se permite, parece-nos coerente aproximar o método explorado em *Objeto misterioso* a uma espécie de

jogo fabulatório. Mas, poderíamos nos perguntar se a dimensão mítica é totalmente abandonada ou se, nessa fabulação coletiva, ela permanece, ainda que de modo indireto e alusivo.

Ainda na cena da escola que já mencionamos, um dos meninos, indeciso após ter estabelecido a morte de todos os outros personagens da narrativa em torno de Dogfahr, fantasia a respeito de uma feiticeira capaz de metamorfosear-se em tigre – ideia que será retomada por Apichatpong, mas somente em um filme posterior, *Mal dos trópicos* (2004). Sua intervenção desarticula, simplesmente, a organização diacrônica que a montagem procurava ao interligar os relatos anteriores e instaura aquele "agora não mais", reafirmando a temporalidade sincrônica da fabulação, ao repetir a enunciação do "era uma vez". Este mesmo menino, que ao início da cena se encontrava posicionado ao centro do plano, afinal era dele que se esperava o ato de fabulação - isto é, que repetisse a história que havia contado ainda há pouco, em *off*, para a equipe de filmagem - toma outra vez a frente do grupo para sugerir o desvio: recomeço da história (Fig. 23). Ele começava dizendo de um menino misterioso que ia colher flores para sua professora, mas um tigre desejava devorá-lo. Em seguida o tal menino se revelava um alien, outro tigre devorava a professora, tudo isto se dá em um mesmo e contínuo ato de fala. Os outros colegas a seu lado, ouvindo com certa impaciência, como se estivessem à espreita de sugerir algum encaminhamento mais significativo para a história. Nada escapa à câmera: o silêncio e a expectativa dos meninos, que precede o início da fabulação; a hesitação, quando já não sabem como continuar; o estímulo mútuo para que alguém assuma a voz da narrativa, e novamente certa expectativa ao negociarem com o cineasta que ele permaneça ali, até que a história se produza. O menino recua em relação à câmera, como se tivesse chegado ao limite da sua própria contribuição para o filme, enquanto os outros o estimulam a continuar ou começar uma outra história. Algumas meninas estão à beira da janela e praticamente não se pronunciam, a não ser quando uma delas se põe a reclamar de um dos meninos que se posiciona à sua frente (ela também quer aparecer no filme) (Fig. 24). A câmera aguarda, paciente, enquanto o ato de fabulação vai se configurando, ainda em estado germinal. Ou seja, o que conta não é a história em si, mas toda a situação filmada, que ganha força de acontecimento. A fabulação emerge deste empurra-empurra, enquanto todas as crianças imaginam juntas e opinam sobre a história de Dogfahr e do menino paraplégico, conforme ela lhes foi contada. Por fim, quando a situação já se tornou demasiadamente dispersa, aquele mesmo menino que havia iniciado a narração sugere que se

recomece o jogo: “Eu só sei a história da tigresa feiticeira.” Neste sentido, a temporalidade da cena é sincrônica, inclusive, nos moldes da afirmação de Comolli (2008): “O ‘realismo ontológico’ do cinema concerne menos à imagem fotográfica, impressão do mundo visível, e bem mais ao *tempo*, a um *tempo comum*, a uma *regra de tempo comum* à ação e ao seu registro - a um *sincronismo*.” (COMOLLI, 2008, p. 219).[24] Reivindicamos aqui, ainda, um sentido de temporalidade sincrônica, em oposição a uma temporalidade diacrônica ou cronológica, na medida em que o próprio ato de fabulação tem a capacidade de evocar heterocronias, neste caso como livre invenção das crianças: um mundo que abriga a agência de um xamã, outro tomado de assalto por intrusões alienígenas etc.

Dado nosso intuito de mostrar como o cinema de Apichatpong abre-se a um regime de coabitação de múltiplas temporalidades, seria pertinente insistir nessa caracterização da fabulação como uma operação que ao incidir na realidade diegética, oporia ao tempo cronológico, linear, uma dimensão temporal sincrônica, intensiva. Isso significa que, tão logo um ato de fabulação se efetua, a coesão temporal da diegese imediatamente se complica, passando a abrigar estratos temporais ou dimensões de realidade anteriormente imperceptíveis, que se precipitam mediante as sugestões de histórias contadas por algum dos personagens ou de novos elementos que entram em cena, prontamente admitidos pela ficção. No caso de *Objeto misterioso*, como procuramos demonstrar, a fabulação assume um caráter lúdico de livre invenção, ainda que mergulhada na experiência da comunidade, cabendo à montagem mediar uma realidade comum entre personagens de diferentes regiões da Tailândia. O empreendimento é bem-sucedido porque, aqui, o ato de fala tem a característica de tornar-se acontecimento, ao moldes do que Gilles Deleuze (2011) reivindicava para o cinema de Pierre Perrault. Ou seja, cada fabulação vale por sua própria vibração ou “força vital”[25]. Por

[24] Comolli propõe, aqui, um deslocamento em relação ao realismo revelatório baziniano, levando em conta o que ele chama de “inscrição verdadeira”, que implica a presença simultânea de um ou vários corpos junto ao dispositivo maquínico e o registro sincrônico da ação, ou seja, caracteriza-se sobretudo uma inscrição do tempo. Independentemente de quais artifícios se lance mão, a máquina cinematográfica participa de uma partilha real, atesta uma interação entre corpos e o desgaste destes corpos expostos, pela passagem do tempo. “Arte figurativa por excelência, é inicialmente sobre o realismo de suas representações da figura humana que o cinema constrói seus estilos” (COMOLLI, 2008, p. 220). Portanto, o cinema é uma arte física, filma-se “não os seres ou as coisas como tais (ainda que seja reconfortante acreditar nisso), mas sua relação com o tempo” (COMOLLI, 2008, p. 226).

[25] Agamben recupera da tradição, etimologicamente, o sentido da expressão “força vital”, em Heráclito, associada ao tempo eterno, intensivo e disruptivo, Aion. Para dizer desse outro modo de ser temporal que se opunha à sucessão e à continuidade de Chronos, Heráclito o associava ao modo de ser da criança: “Se é verdade que aquilo com que brincam as crianças é a história, e se o jogo é o relacionamento com os objetos e os comportamentos humanos que capta nestes o puro caráter histórico-temporal, então não parecerá irrelevante que, em um fragmento de Heráclito – nas origens do pensamento europeu, portanto -, Aion, o

isso, sugerimos aqui essa proximidade da fabulação com o jogo, dado que o tempo cronológico é interrompido pela enunciação de narrativas não-verídicas, a potência do falso. Quando, na escola, o menino conta a história da feiticeira, temos uma transição de cena e ,em seguida, sobem os créditos. Ali, não apenas nos deparamos com uma versão quase idêntica ao conto literário baseado na mitologia animista *khmer* que será adaptado posteriormente em *Mal dos Trópicos* (2004), como também nos surpreendemos com a informação, nos oferecida pela criança, de que a história era contada por um tio. Neste momento, vemos uma casa de madeira no estilo rural tailandês, filmada do interior em *travelling*, com as janelas abertas para uma densa floresta (Fig. 25) – sendo que este mesmo estilo de tomada, em exploração da parte interna de uma locação, será revisitada posteriormente no curta-metragem *Uma carta para o Tio Boonmee* (2009), no entanto, com uma inversão da voz narrativa, como se um sobrinho se dirigisse a um tio já falecido. Neste sentido, *Objeto misterioso* parece se configurar, praticamente, como um manancial de opções formais e um repositório de histórias nunca abandonadas por Apichatpong, ou melhor, como uma ampla pesquisa de campo que manifesta certo interesse etnográfico, ao localizar histórias e mitos, encontrando cenários e sugestões de cenografia, enquadramentos e soluções formais que virão a ser retomadas em filmes posteriores.

Figura 25. Janela para a floresta
- frame de Objeto misterioso ao meio dia (2000)

Figura 26. Pesquisa de locação (Projeto Primitive)
- frame do curta Uma carta para o Tio Boonmee (2009)

Mais cedo no filme, uma velha aldeã se põe a fabular acerca de um "objeto misterioso", redondo, que teria saído rolando de dentro da saia de Dogfahr no momento em que o menino

tempo em seu caráter originário, figure como uma 'criança que joga com os dados', e que a dimensão aberta neste jogo seja definida como 'reino de criança'. Os etimologistas remetem a palavra aion a uma raiz *ai-w, que significa 'força vital'" (AGAMBEN, 2014, p. 88).

deficiente a encontrara desmaiada no chão. Consultando inicialmente o marido, atento ao fundo do campo, ela pergunta à equipe do filme sobre a possibilidade deste objeto se tornar uma criança (Fig. 27). Quando lhe é concedida carta branca para continuar a história é a um universo de ficção científica a que ela se reporta: trata-se de um objeto voador que desce à terra, de onde sai um menino vidente. A ideia do menino vidente reaparece, reformulada, na personagem da médium em *Cemitério do Esplendor* (2015) que conta a Jenjira lembrar-se de uma vida passada, quando era um menino e morreu ao cair de uma árvore. Assim, seguimos observando como *Objeto misterioso ao meio-dia* antecipa motivos fabulatórios a serem explorados em filmes subsequentes. Ou seriam os filmes posteriores que os rememoram? Logo a seguir, notamos que a história do menino caído do céu terá correspondência com o fragmento de um programa de televisão tailandês apropriado pelo filme: nele, vemos a entrevista com a família de um bebê, o único sobrevivente de um acidente de avião no Camboja (Fig. 28). Atribui-se o milagre a dois amuletos de grande poder que o menino usava durante o voo. Em outras sequências, é a mídia radiofônica que funciona como voz, de fundo, na banda sonora, a narrar situações em paralelo ao que vemos na imagem. A mesma velha aldeã, agora mais animada e desinibida, após ter sido estimulada pela equipe com um pouco de bebida, continua a história, contando-a como se fosse um sonho (Fig.29). Ela chega a mencionar uma esposa falecida que vem visitar o marido à noite – outra sugestão fabulatória, esta retomada em *Tio Boonmee* – antes de se perder outra vez em suas próprias divagações. Ela dialoga com a equipe: “De noite ou ao meio-dia? Quando foi que colhemos as laranjas para a festa?” O próprio Apichatpong responde que teria sido à noite. No entanto ela afirma enfaticamente: “Não, foi ao meio-dia”. O diálogo nos remete ao título do filme em outras línguas, conferindo centralidade ao modo espontâneo de fabulação da anciã (que assume aqui a espontaneidade das crianças).

Então o segmento final, que sucede a cena da escola, será intitulado *meio-dia*, e se distingue do restante do filme pelo anúncio de um intertítulo, apresentado como uma espécie de epílogo que abriga diversas situações lúdicas: crianças jogando bola em um campinho, nadando e correndo pelas vielas de um vilarejo etc. Na última sequência do filme, três meninos amarram um carrinho de brinquedo ao pescoço de um cachorro, para vê-lo arrastar o objeto (Fig. 30). Nesse momento, a fabulação enquanto ato de fala se rarefaz, restam somente os ritos coletivos dos meninos, a vida convertida em jogo, como no país dos brinquedos de Pinóquio ao qual Agamben (2014) alude para demonstrar que, quando a vida é invadida pelo

jogo, há implicações temporais concretas: isto é, a percepção do tempo se acelera e, no mesmo lance, destitui-se o calendário. A dimensão temporal diacrônica perde relevância diante da potência sincrônica que os eventos lúdicos instauram.

Figura 27. Aldeã imagina uma continuação
- frame de Objeto misterioso ao meio dia (2000)

Figura 28. Bebê sobrevivente ao desastre aéreo
- frame de Objeto misterioso ao meio dia (2000)

Figura 29. Aldeã retorna mais animada
- frame de Objeto misterioso ao meio dia (2000)

Figura. 30. A vida convertida em jogo
- frame de Objeto misterioso ao meio dia (2000)

Em uma narrativa folclórica da tradição tailandesa recuperada por Supaporn Vathanaprida (1994), notamos que as crianças também são associadas a uma mesma força de invenção irrestrita. Reelaborado a partir de memórias de infância do autor, este conto foi livremente intitulado "Os mentirosos competem". Retomemos a narrativa, de modo resumido, sem perder, contudo, o cerne de sua estrutura: Diz-se que, no passado, cada vilarejo tinha seus grandes contadores de histórias, muito reputados entre as populações locais. A eles eram

designadas casas específicas onde pudessem reunir a comunidade para ouvi-los. Elas eram construídas ao modo das antigas casas tailandesas de regiões alagadiças, apoiadas sobre palafitas, com um espaço vago embaixo. Certo dia, um contador de histórias forasteiro, recém-chegado, propôs-se a desafiar o contador local. Chegando a sua casa, lá encontrou apenas o filho do nativo. Ao ser avisado de que o pai estava tirando um cochilo, o forasteiro pensou em se divertir um pouco às custas do menino e lhe perguntou se acaso ele não teria visto o seu búfalo, que estava perdido: seria muito fácil reconhecê-lo, pois seus chifres eram tão longos que quase alcançavam o céu. Então a criança retrucou: "Ah, sim, caro homem velho, eu vi o seu búfalo. Ele atravessou por debaixo da minha casa não faz muito tempo. Ele foi naquela direção" (VATHANAPRIDA, 1994, p. 5, tradução nossa[26]). Ao ouvir a resposta do menino, o forasteiro empalideceu e se deu de conta que, se naquele vilarejo o filho do contador de histórias mais famoso era capaz de acolher e prosseguir com uma mentira tão despropositada, seu pai deveria contar histórias ainda melhores. Às pressas, o forasteiro saiu então do vilarejo, convicto de que seria necessário preparar-se melhor antes de desafiar a família de contadores. Enfim, este conto tradicional tailandês, de estrutura simples, atesta que a criação fabulatória é uma virtude da criança, dada sua incrível capacidade de imaginação, desconcertante das expectativas de coerência. Apichatpong vale-se dessa noção em *Objeto misterioso ao meio-dia*, não se eximindo de incluir crianças como operadoras de seu jogo *cadavre exquis*.

Procuramos delinear, até aqui, a singularidade dos atos de fabulação em *Objeto misterioso ao meio-dia*, conforme compreendemos seu modo de operação no interior da construção diegética: trata-se de liberar a *auto-mise-en-scène* de personagens reais que, juntos, chegam a co-instutir um mundo comum, cuja coerência parcial cabe à montagem organizar. A princípio, a história gira em torno de Dogfahr e de seu aluno, em seguida avança em derivas da imaginação. No entanto, essa definição de jogo fabulatório não basta para caracterizar os filmes posteriores de Apichatpong, quando a encenação já não depende do improviso de personagens reais, mas propriamente de uma organização da *mise-en-scène*, contando com o trabalho de atores. Nossa hipótese inicial, que devemos demonstrar a fim de melhor circunscrever os elementos formais que interessam aos filmes do corpus da pesquisa, é que o gesto de fabulação, enquanto força-motriz desencadeadora de situações cênicas, não será jamais abandonado. Em nossa compreensão, a fabulação adquire, isto sim, outros modos,

[26] No original: "Oh yes, Dear Old Man, I did see such a buffalo. It walked under my house not long ago. It went in that direction."" (VATHANAPRIDA, 1994)

operando no interior da *mise-en-scène*, que nos informa, sobretudo, a respeito da grande permeabilidade e profusão de crenças cosmológicas que competem às contribuições das tradições do budismo e do animismo, onipresentes no âmago da vida cotidiana e no imaginário do povo tailandês.

Nesse sentido, os atos de fabulação resguardariam, em filmes subsequentes, uma função de mediação, como notamos em *Objeto Misterioso*, quer dizer, a garantia ao espectador de acesso a um universo do imaginário popular e local, cuja estranheza, por se admitir a possibilidade de convivência entre seres humanos e fantasmas, é validada pela convenção da ficção. Parte-se de um imaginário religioso, arraigado ao cotidiano, para em seguida se levar a cabo um trabalho de figuração de seres espectrais, tornados visíveis em cena, a coabitar o mundo com os humanos, ao modo de uma vizinhança. Essa coabitação nos leva a indagar sobre a complexidade temporal de tais cenas. Trata-se, a princípio, de um abandono de certo paradigma diacrônico, que prezaria, na montagem, pela sucessão coerente de eventos narrativos, em favor dos atos de fabulação, cuja potência encontra-se em seu caráter sincrônico, acontecimental, intensivo, instaurando em cena um aspecto de coexistência entre mundos ou camadas temporais. Nossa próxima pergunta deve ser, então, como a fabulação opera, em outros filmes de Apichatpong, a ponto de tornar inteligível a coexistência, ou justaposição, da realidade cotidiana e da realidade mítica?

1.2. Evocações mitológicas

Pretendemos expor neste tópico de que modo os atos de fabulação serão elaborados a ponto de facilitar a inscrição em cena de seres mitológicos e espectrais que remontam às lendas animistas da Tailândia em três filmes de Apichatpong: na videoinstalação *Vampiro* (*Sud Vikal*, 2008), no longa-metragem *Mal dos trópicos* (*Sud Pralad,* 2004) e também em *Hotel Mekong* (2012), que foi exibido tanto no contexto de instalações quanto em salas de cinema e demarca, precisamente, uma transição para um terceiro modo da fabulação, que detalharemos no tópico seguinte. Se, por um lado, em *Objeto misterioso ao meio-dia* (2000), parte-se do encontro entre o cineasta com os personagens de modo a acessar fabulações coletivas, no caso destes filmes, pelo contrário, parte-se de alusões aos mitos animistas como forma de efetuar encontros, em cena, entre humanos e seres sobrenaturais. No caso de *Vampiro*, a figura do encontro será elaborada ao modo de uma performance coletiva de "busca

e apreensão" em meio à floresta; já em *Mal dos trópicos,* dá-se a apropriação de um conto literário que se refere a uma antiga lenda animista *khmer*. Em ambos os casos, predispõem-se de cartelas de abertura que anunciam o início das sequências nas quais os elementos da cosmologia animista tomarão parte. Em *Hotel Mekong* (2012), a evocação do mito não se enuncia de fora da realidade diegética, por meio de uma cartela, mas torna-se concreta, de súbito, pela aparição de seres espectrais e pela discussão em torno da veracidade dos mitos locais em cenas de conversação. Isto é, a fabulação torna-se interior à *mise-en-scène*. Ao trazer a fabulação para o interior da *mise-en*-scène, *Hotel Mekong* será tomado assim como um filme de transição a *Tio Boonmee* (2010) e *Cemitério do Esplendor* (2015), estes que assumem e acirram esse terceiro modo de fabulação.

Bem, o que nos parece ser a particularidade tanto de *Vampiro* quanto de *Mal dos trópicos* é que a promessa de encontro entre vivos e fantasmas não nos é dada de saída, mas precisará ser enunciada. Nisto consiste o ato de fabulação, que nos informa a respeito de uma situação que permanece em um horizonte de possibilidade. Ora sob o risco de não se efetuar, quando a equipe do filme se embrenha em meio à floresta com a ambição de produzir e registrar o encontro com a ave mitológica Nok Phi, em *Vampiro;* ora encenado como um rito de iniciação xamânica, sob o risco de ser fulminante, em *Mal dos trópicos*. Seja qual for o modo de elaboração, notamos que parece ser comum a todos os filmes de Apichatpong, quando empreendem gestos fabulatórios, a preponderância da figura do encontro. Em outras palavras, é por meio da efetuação de encontros, em cena, que se chega a validar o teor das fabulações, assim como tornam-se perceptíveis as conjunções de estratos temporais heterogêneos. Em *Objeto misterioso*, os atos de fabulação funcionavam como peças desencontradas de um quebra-cabeça, o que cabia à montagem organizar. Quanto aos filmes que nos interessam aqui, temos de um lado a vida cotidiana, organizada por estratégias realistas, de outro a realidade mitológica que ameaça se precipitar. Os atos de fabulação culminam em encontros que tornam, então, visíveis os seres mitológicos e, imediatamente, outra dimensão temporal passa a ser admitida como coexistente, no âmbito da diegese.

Para o cotejo proposto inicialmente aqui, parece-nos relevante concentrar a atenção em filmes que se apropriam de elementos da tradição animista, sendo que, no tópico seguinte, nos deteremos àqueles que assumem as contribuições do budismo. Essa separação tampouco é arbitrária, pois, distintamente da tradição budista, que se estende por todo o continente asiático em numerosas escolas e vertentes, dispondo, em geral, de certa sistematização e

difusão de textos escritos, no caso do animismo, pelo contrário, prevalece um modo de transmissão das lendas eminentemente oral, que os filmes de Apichatpong recuperam apenas precariamente. Os mitos não chegam a constituir, da mesma maneira, um sistema tão bem definido e circunscrito. Embora sejam bastante difundidos entre a população, eles ganham enunciações variadas de região para região, notando-se uma relação estreita das histórias com os elementos locais da natureza, aos quais estão ligados seres não-humanos atribuídos de agência. Consequentemente, encontramos pouco material que pudesse ajudar em uma compressão em profundidade dos mitos da região de Isan, no nordeste da Tailândia, que alguns dos filmes reencenam, visto que há pouco traduzido a respeito, mesmo para o inglês. Por isso vamos ao encontro dos filmes, sobretudo, o que se justifica também pelo interesse em caracterizar o modo como essa tradição oral ganha elaboração fílmica específica. Alguns aspectos da circulação histórica do animismo no país serão abordados, ainda assim, em maiores detalhes no capítulo seguinte. Por ora, nos limitaremos a reconhecer como os filmes se apropriam dos mitos em atos de fabulação, tornando as aparições espectrais eventos concretos em cena. Segundo a pesquisadora tailandesa May Adadol Ingawanij (2015), que propõe uma leitura de *Tio Boonmee* e *Mal dos trópicos* em aproximação com questões relevantes acerca do animismo, este:

> (...) torna real a permeabilidade dos mundos humanos e não-humanos. Por ser uma estrutura de percepção e suporte de experiência, a relevância do animismo para o tema do cinema além do humano reside na sua concepção do eu como algo permeável à multiplicidade das formas de vida. No universo animista, o movimento da *anima* cria uma duração caracterizada por aparências intempestivas e pela trajetória cíclica de renascimentos e retornos. (INGAWANIJ, 2015, p. 245)

Parece-nos de grande importância, quanto ao modo de figuração adotado por Apichatpong nos dois primeiros filmes abordados neste tópico, que os seres espectrais se manifestem, conforme a descrição de Ingawanij, para logo em seguida desaparecerem, sem oferecer tempo suficiente ao reconhecimento ou a uma aproximação mais serena (ao contrário do que observamos nos filmes seguintes, quando há propriamente interação e convivência entre vivos e fantasmas). Portanto, do ponto de vista temporal, as aparições demarcam apenas um breve instante em que seres ou fenômenos ontologicamente heterogêneos despontam e se tangenciam, mas a coexistência de estratos temporais não chega a se estabelecer ao modo de um entrelaçamento. Na obra do cineasta, uma recuperação da mitologia animista teve lugar, detidamente, pela primeira vez em *Mal dos trópicos* (2004). Como Ingawanij esclarece, entretanto, este filme não opera uma apropriação direta de um mito *khmer*, justamente porque

a historiografia em torno do Império *Khmer*, que abrangia, além da Tailândia, o Laos, Myanmar, e principalmente o Camboja, baseia-se sobretudo na tradição oral que resistiu e deu base para reelaborações posteriores: apenas algumas histórias fragmentadas do legado *khmer* no continente chegaram a ser sistematizadas em contos escritos. O substrato mitológico a partir do qual Apichatpong se baseia, em exercício de livre adaptação, foi uma série de contos de aventuras na selva, chamada *Long Phrai,* escrita no começo do século XX por Noi Inthanon, cujo episódio específico escolhido para adaptação retrata o encontro entre um caçador e um tigre devorador de humanos. O cineasta operou, a partir do conto, "uma reconfiguração oblíqua dos elementos de estilo e de tempo" (INGAWANIJ, 2015, p. 248). *Mal dos trópicos* preza, portanto, por manter alguns pressupostos da mitologia *khmer*, mas seria impreciso afirmar que haja fidelidade à tradição oral.

Figura 31. Primeira aparição do xamã?
- frame do filme Mal dos trópicos (2004)

Figura 32. Jantar em família
- frame de Mal dos trópicos (2004)

Marie-José Mondzain (2010) oferece-nos uma leitura do filme em aproximação com as *Metamorfoses* de Ovídio e com a topologia rizomática deleuzeana[27], em ruptura com uma percepção linear do tempo. A floresta propicia encontros inesperados, experiências multifacetadas, heterogêneas, em modos de percepção não exclusivos ao ponto de vista dos humanos: seria ilusório se a percepção temporal, ali, fosse assim reduzida, teríamos, isto sim, um ultraje à multiplicidade ontológica dos seres da floresta. Não à toa, Apichatpong encena a

[27] Mondzain (2010): "É um imaginário deleuziano e barroco, que faz com que percorra em todos os sentidos um fervilhar de partículas que se combinam de forma aleatória e prazerosa, a serviço ininterrupto da vida. A topologia deleuzeana abandona as coordenadas euclidianas de uma percepção normativa e não se satisfaz com nenhum outro esquema didático do mundo, assim como não dialetiza o mundo elástico de suas transformações. A plasticidade do mundo supera qualquer ordem definitiva. Nela apaga-se a morte, que nada mais é do que um não acontecimento, um instante transformável, uma sequência da mutação naquilo que vive".

incursão do soldado Keng pela mata, em nossa compreensão, como um descentramento do humano. Mondzain confere à experiência de morte um caráter de "instante transformável", que atesta não o fim da existência individual, mas sua continuidade sob a condição da mutação da forma exterior. "A vida é apanhada em sua indeterminação germinal" (MONDZAIN, 2010, p. 186).

Figura 33. Um corpo, do lado de fora, assombra a família - frame de Mal dos trópicos (2004)

Figura 34. Keng encontra álbum fotográfico de Tong - frame de Mal dos trópicos (2004)

Figura 35. Encontro amoroso - frame de Mal dos trópicos (2004)

Figura 36. Lambe-se a mão do homem ou já a pata do tigre? - frame de Mal dos trópicos (2004)

Mas antes da jornada iniciática de Keng e de seu encontro com o xamã, o filme de alguma maneira nos prepara, ao longo de toda a primeira parte, ao criar situações e desenvolver ambiências, para uma familiarização ao universo metamórfico animista. Logo na primeira sequência, depois que um grupo de soldados encontra o corpo de um homem jogado

na relva, vemos um outro homem que anda nu pela mesma paisagem (Fig. 31). Mais tarde descobrimos que, quando aparece sob a forma humana, o xamã está sempre nu. Em outro momento, logo a seguir, durante um jantar em que a família de Tong recebe generosamente o soldado Keng como hóspede, o pai, posicionado ao centro, comenta: “Durante a noite, o corpo vai inchar e mudar de posição”, enquanto os demais se divertem: “Vocês estão falando de fantasmas?” (Fig. 32). Vemos, em contraplano, que o corpo encontrado mais cedo está pendurado em uma rede, do lado de fora da casa da família (Fig. 33).

Na verdade, o que o filme nos conta nessa primeira parte é que o soldado teria sido realocado nessa área rural para ajudar os aldeões a identificar um “monstro” que, noite após noite, não para de matar as vacas dos proprietários locais. Essa circunscrição narrativa torna-se mais clara somente quando ouvimos, ao fundo da banda sonora, uma conversa em que a matriarca afirma ter encontrado pegadas no pasto e que mais uma das vacas sumiu, sendo o terceiro caso em três noites, enquanto Keng se distrai, dentro do quarto, olhando um álbum de fotos de Tong (Fig. 34), em uma sequência que precede a transição para a segunda parte do filme. Na primeira parte, tratar-se-ia de uma “perseguição erótica”, nas palavras de Mondzain (2010, p. 189), entre Tong e Keng, “uma caça em que o caçador se torna vítima de sua própria presa”. Em um encontro noturno, eles lambem as mãos um do outro, em um jogo de sedução com requintes animalescos, como se a partir dali a própria gestualidade indicasse já uma metamorfose dos parâmetros da encenação (Fig. 35; Fig. 36). Então, na passagem da primeira para segunda parte do filme, nota-se uma espécie de mutação da própria história que vinha sendo contada, quando abandonamos o universo de interação realista, passando àquele mágico-animista da floresta, conforme formulação de Henrique Codato (2014):

> Aos poucos, é como se a carga de erotismo que alimenta a relação vivida entre os rapazes na primeira parte do filme tocasse um limite insuportável, rompendo a própria estrutura da narrativa para revelar uma espécie de metáfora estendida ao filme, que traz em cena a mesma história, agora através de um regime expressamente mitológico (CODATO, 2014, p.4)

Figura 37. Cartela de abertura
- frame de Mal dos trópicos (2004)

Figura 38. Fabulação visual do mito
- frame de Mal dos trópicos (2004)

A cartela de abertura da segunda parte refere-se à existência de um poderoso xamã *khmer*, em um tempo remoto, que podia se metamorfosear em várias criaturas (Fig. 37). Ele vaga pela floresta e prega peças nos moradores dos vilarejos. Segue-se uma espécie de fabulação visual, lacônica. Uma mulher pede ajuda a um caçador que está de vigília no topo de uma árvore; quando ela caminha à sua frente o caçador percebe que a mulher porta um comprido rabo de tigre (Fig. 38). Então outra cartela retorna e explicita o desfecho do breve conto: o caçador, assustado, atirou no xamã, disfarçado no corpo de mulher, e assim o aprisionou no corpo do tigre. Trata-se de um pequeno interlúdio, uma adaptação em fragmento da obra literária de Noi Inthanon, que opera a ligação entre as duas partes do filme. O ato de fabulação, aqui, prepara o espectador para os acontecimentos que estão por vir, tanto quanto solicita adesão a uma alteração da convenção realista, que doravante está em andamento.

Figura 39. Prossegue a narrativa da metamorfose - frame de Mal dos trópicos (2004)

Durante todo o percurso do personagem pela floresta, outras cartelas irão se interpor entre sequências, acompanhadas de algum motivo pictórico que remete à metamorfose, sinalizando uma voz narrativa exterior às cenas que comenta as oscilações de comportamento do soldado. Nesse caso (Fig. 39), o texto acrescenta: “Enquanto o fantasma do tigre tenta

adentrar em seus sonhos, o soldado sente falta do aldeão", em referência ao seu caso de amor com Tong. Em resumo, toda a jornada iniciática de Keng pela floresta simula um embate entre suas memórias mais íntimas e uma nova percepção da vida que se oferece pela experiência da metamorfose.

Apesar do deslocamento da leitura empreendida por Mondzain para um contexto de referências ocidentais, entendemos que sua proposta guarda afinidades com a de Ingawanij. Ela sugere que, na segunda parte do filme, Apichatpong concebe o espaço cênico em nada devendo ao paradigma grego do labirinto, no qual o território fechado era o modelo para o encontro entre presa e predador. Estaria em jogo, em *Mal dos trópicos*, outro paradigma, o da perseguição iniciática: concebido em termos de desterritorialização, os encontros implicam possessão, fusão entre as partes e mudança da forma física, porém não há aniquilação definitiva, mas passagens dos seres de um estado a outro, quer dizer, todo um complexo regime de alterações. Tanto quanto Ingawanij, Mondzain ressalta que este regime de relações metamórficas está assentado em uma topografia pré-moderna, animista, marcada em *Mal dos trópicos* justamente pela passagem da primeira parte do filme, no vilarejo, para a segunda parte, na floresta. Uma abordagem do animismo demandaria então uma revisão das noções de território e fronteira, de modo que Mondzain enfatiza os processos desejantes e Ingawanij vincula a selva a episódios da política tailandesa moderna, como lugar de refúgio para dissidentes do regime monárquico. Sobretudo, notamos que vigora no imaginário popular da Tailândia, por influência das lendas animistas – e isso se faz presente nos filmes-, certo temor da floresta como lugar propício às transmutações, pela agência de animais, de árvores ancestrais e de outros seres espectrais:

> Este é o lugar onde a metamorfose dos seres humanos em formas animais significa a possibilidade de liberdade ou a preservação da essência do eu. (...) Em um dos contos do Khmer, três filhas vão à floresta e ao longo do tempo adquirem a aparência física de pássaros, o que as liberta de sua existência anterior com uma mãe abusiva. Em seu novo estado, as irmãs se comunicam através do canto dos pássaros, mas ainda entendem a linguagem humana, então elas se tornaram ao mesmo tempo mais e menos que seres humanos (INGAWANIJ, 2015, p. 249).

Ora, o que significa tornar--se mais e menos que ser humano? Parece que as passagens metamórficas evocariam uma zona indeterminada e limítrofe da experiência espaço-temporal, identificada sob o signo da transição, que deslocaria o ser humano do seu próprio eixo de autorreconhecimento, por assim dizer. No entanto, o que o conto mencionado por Ingawanij enfatiza é, mais do que isso, a preservação da memória na passagem de uma vida a outra.

Inclusive, essa será a premissa a partir da qual Apichatpong se vale para compor o personagem ficcional Tio Boonmee. De modo geral, o que os contos da tradição *khmer* sugerem é uma condição de permeabilidade, pela transformação física, que viabiliza o tráfego ao mundo de seres não-humanos. Estaria em jogo, sobretudo, uma superação da condição egóica, do ensimesmamento que bloqueia ao ser humano a capacidade de reconhecer que a existência espiritual se prolonga em outras formas de vida. Nesse sentido, a crença animista se alinha, ainda que em termos distintos, com as práticas budistas de dissolução do ego. Advém da compreensão animista que todos os seres vivos compartilham de uma *anima*, entendida como alma ou energia vital, o que não seria exclusividade do humano. Então, o indivíduo que se sujeita à experiência metamórfica, em renúncia à fisicalidade humana, aprenderia a se locomover entre diversas dimensões temporais, a explorar novas fisicalidades ou, em outros termos, tornar-se-ia xamã.

Em uma sequência posterior, quando o filme já se aproxima do final, temos uma primeira utilização do procedimento, reformulado depois em Tio Boonmee, que faz emergir uma aparição fantasmagórica puramente espectral, sem fisicalidade. Keng está ofegante, bastante cansado pela perseguição a que o xamã o submeteu. Então ele encontra, jogada na relva, uma vaca prestes a morrer, também ofegante, como se a dificuldade respiratória os aproximasse por alguns instantes, levando o soldado a compreender sua própria situação limítrofe, entre a vida e a morte. Embora ele não se expresse verbalmente, reage com nítida aflição. Enfim, a vaca para de respirar e sua *anima* se dissocia do corpo físico, tornando-se visível como uma duplicação (Fig. 40). O corpo físico é abandonado e a imagem espectral segue seu próprio rumo, vagando por entre as árvores. Keng acompanha o espectro por um momento, até que desaparece. A morte do animal não acontece simplesmente. Sugere-se uma secreta conexão entre seres luminosos, vagalumes ou *animas* da floresta, que se mobilizam para apreciar o instante da morte ou, quiçá, para receber em seu reino aquele que acaba de desencarnar. Enquanto Keng observa de longe o corpo da vaca, um dos vagalumes manifesta-se bem à sua frente (Fig. 41). Ele se desloca, conduzindo o olhar de Keng para uma árvore imensa, iluminada e vibrante, habitada por outros seres luminosos espectrais (Fig. 42). Logo que a imagem espectral da vaca desvanece, vemos novamente a árvore, agora perdendo gradualmente a luminosidade. Durante todo este trecho, não há qualquer explicação ou ato de fala fabulatório, senão sugestões visuais, que aparecem a Keng e ao espectador simultaneamente, disponíveis para livre compreensão. Em nosso entendimento, haveria um

entrelaçamento primordial entre os seres da floresta, uma conexão sutil que se demonstra visivelmente para o soldado Keng e da qual ele participa como mais um ato do percurso iniciático. "*Mal dos trópicos* apresenta a metamorfose de um ser humano como reflexos ampliados que o levam à aprendizagem física de novas ações" (INGAWANIJ, 2015, p. 256).

Figura 40. Espectro da vaca
- frame de Mal dos trópicos (2004)

Figura 41. Manifestação do vagalume
- frame de Mal dos trópicos (2004)

Figura 42. Árvore encantada
- frame de Mal dos trópicos (2004)

Figura 43. Macaco falante
- frame de Mal dos trópicos (2004)

Antes ainda dessa sequência emblemática, a agência dos animais já havia sido abertamente assumida por meio da aparição de um macaco, que não só se aproxima de Keng, como fala com ele (Fig. 43). As legendas tornam-se, nesse caso, estratégia fílmica de fabulação, enquanto ouvimos o macaco grunhir. O macaco alerta ao soldado que ele deve matar o xamã ou, pelo contrário, permitir-se ser devorado por ele, para passar a fazer parte do seu mundo. A história do soldado na floresta reinventa, portanto, em livre adaptação, a

fabulação inicial extraída do conto de Noi Inthanon, que era apresentada como interlúdio na passagem da primeira para a segunda metade do filme.

Essa compreensão do animismo que diz de uma subjetividade comum entre seres humanos e não-humanos é referida no campo da antropologia e se desdobra, com as peculiaridades de um outro contexto cosmológico, na proposição do perspectivismo ameríndio por Eduardo Viveiros de Castro. Philippe Descola (2015, p. 12) define preliminarmente quatro tipos de ontologia ou quatro "formas sociocósmicas de associação e concepção de pessoas e não-pessoas", que se distinguem por diferentes combinações entre fisicalidade (relação com o mundo externo, ação física) e interioridade (relação com o mundo interno, autorreflexão), dualidade que seria inata à espécie humana. O animismo se caracteriza, segundo Descola, quando da percepção de um sujeito hipotético, confrontado com uma alteridade desconhecida, de que o outro ser possui uma fisicalidade/morfologia diferente da sua, mas compartilha consigo de uma mesma interioridade, ou seja, de uma subjetividade comum, *anima*. Segundo Descola (2015, p. 12), nisto consiste um modo de interação sociocósmico: "pessoas dotam plantas, animais e outros elementos de seus ambientes físicos de subjetividade e estabelecem com estas entidades todo tipo de relação pessoal, seja de amizade, troca, sedução ou hostilidade". Ou seja, a condição geral de uma "humanidade" seria estendida aos seres não-humanos, não mais circunscrita aos humanos enquanto espécie. Nas passagens de *Mal dos trópicos* que elucidamos acima parece estar em jogo este tipo de alteridade, que culmina com a percepção de uma *anima* compartilhada entre o animal prestes a morrer e a árvore iluminada, e, por fim, com a inclusão do soldado nessa espécie de cena cosmológica. Keng se defronta com essa espécie de revelação ao presenciar o momento exato da passagem do animal, da vida à morte, e a imagem espectral da vaca, bem como os vagalumes, lhe dão sinal visível de que sua própria interioridade é movente, animada, nesse terreno tão propício às metamorfoses que é a floresta.

> O gesto cinematográfico é, também ele, um ato de metamorfose, quando se lança à discursividade e à continuidade das narrativas para fazer surgirem nas imagens as figuras simultâneas da contradição, da reversibilidade do tempo, da confusão dos gêneros, da imanência dos espectros no corpo dos vivos, da palavra animal diante do silêncio humano, do brilho luminoso da noite, da eloquência do vento. (MONDZAIN, 2010, p. 193)

Esta percepção de Mondzain de que *Mal dos trópicos* se deixa contaminar em seus próprios aspectos formais pelo tema da metamorfose é bastante pertinente aqui, afinal temos em vista uma proposição semelhante, qual seja: a de que, ao assumir certos pressupostos

temporais típicos das tradições religiosas tailandesas, seja do animismo, seja do budismo, os filmes de Apichatpong conjuram, na *mise-en-scène*, a coexistência de múltiplas durações. Vale notar que em outro trabalho anterior a *Tio Boonmee* as noções de fronteira e transição serão também muito importantes para o modo como o mito animista é retomado. Na videoinstalação *Vampiro* (2008), realizada sob demanda para exposição na galeria Louis Vuitton, na França, o cineasta arma um dispositivo com a premissa de efetuar um encontro. Apoia-se em um gesto de fabulação que instaura desde o início uma dúvida quanto à viabilidade dos propósitos do dispositivo: pretende-se capturar (para Louis Vuitton) a imagem de um pássaro raro, chamado Nok Phi, que figura no imaginário de uma região fronteiriça entre Tailândia e Myanmar (Phi, em tailandês, significa fantasma). Conforme o filme nos informa, a ave é conhecida por se alimentar do sangue de outros animais e por eventualmente atacar seres humanos. O filme tem apenas 19 minutos, foi realizado sob condições bastante modestas, investido de precariedade e opacidade, também, pelo pressuposto de que Nok Phi poderia ser mais facilmente encontrada à noite. O cineasta segue acompanhado por uma equipe pequena, guiados apenas por lanternas que iluminam parcamente o caminho, o que resulta em uma imagem granulada, de pouca nitidez. Madrugada adentro, na região montanhosa de fronteira, a mata densa e escura adquire uma atmosfera propícia a encontros imprevistos. *Vampiro* implica o espectador sensorialmente em um movimento imperativo de busca e descoberta que o ato de fabulação enseja. Ingawanij (2015) corrobora a ideia de que haveria uma ênfase na construção sensorial das cenas, como em outros longas-metragens de Apichatpong, aspecto que retomaremos à luz das abordagens teóricas no capítulo 4:

> Em vez de privilegiar a visão, de acordo com o paradigma da perspectiva monocular e seu prognóstico epistemológico da centralidade humana, este realismo estimula a percepção espectral através do som e da tatilidade. De forma correspondente, há uma mudança: estados alterados ou existencialmente incertos são apresentados como reais ou "normais" (INGAWANIJ, 2015, p. 246).

Figura 44. Iscas de carne
- frame do curta-metragem Vampiro (2008)

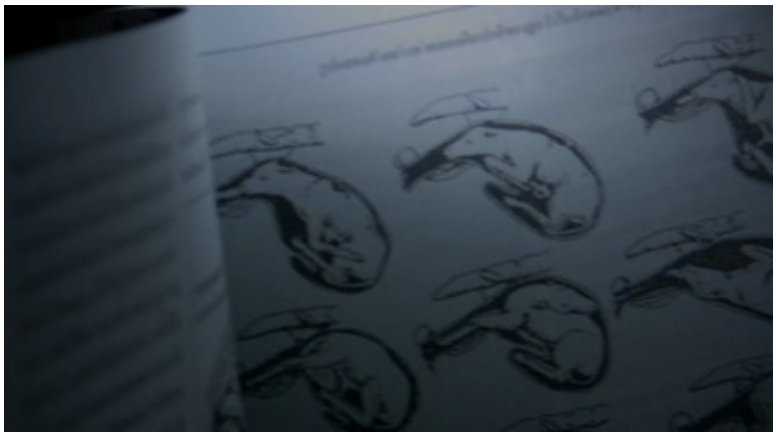

Figura 45. Livro de mitologia?
- frame de Vampiro (2008)

Monta-se em *Vampiro* toda uma estratégia de aproximação ao pássaro, por meio de procedimentos conduzidos por um dos integrantes da equipe, Jaai Loongsu, aparentemente um habitante local, que demonstra ter conhecimento dos hábitos do pássaro e saber mimetizar seu canto. Ele sobe nas árvores para verificar a existência de ninhos que possam indicar a presença de Nok Phi, depois espalha iscas de carne e panos ensanguentados entre as plantas (Fig. 44), nos galhos das árvores e no chão. Os buscadores examinam um livro (Fig. 45) que parece conter informações e desenhos sobre a espécie rara. Loongsu emite grunhidos, imitando o canto da ave. Há um esforço da parte de todos do grupo por se manterem em silêncio, aguçando a escuta, iluminando o caminho somente o suficiente para enxergar a trilha, de modo que a luz não intimide o pássaro. O espectador encontra-se, portanto, tateando no escuro, tanto quanto a equipe do filme, dispondo de recursos limitados e de uma visibilidade opaca.

A câmera na mão é instável, trêmula e desfocada, e a própria dificuldade de se enxergar com clareza reforça a expectativa de que Nok Phi possa se precipitar a qualquer momento na banda da imagem. Espera-se que ela seja encontrada, é a promessa que o filme faz ao espectador, solicitando que se acredite na fabulação. Mas caso a ave nos brinde com sua aparição, por quanto tempo será possível observá-la e apreender algo de seu comportamento misterioso? O dispositivo instável terá condições de produzir uma imagem nítida que satisfaça a curiosidade de ver engendrada pela fabulação? Qualquer mínima desatenção da equipe, mas também do espectador, pode implicar perder de vista a criatura, de volta para a escuridão. Toda a apreensão compartilhada consiste nessa espera de que se produza imagem. Em entrevista sobre *Vampiro*, Weerasethakul (2011) justifica a opção pelo dispositivo: “Gosto desta configuração em que as luzes e o desejo cruzam caminho. Desejo de se comunicar com seres invisíveis da escuridão, ou da memória, ou ainda do futuro”. Na cartela que abre o filme, lemos a fabulação, em forma de anedota, que confere um sentido duplo à operação de captura:

> Este predador noturno nunca foi capturado, vivo ou morto. O pássaro é conhecido por ser de uma espécie rara, da qual restam apenas alguns poucos no mundo. Em fevereiro de 2008, Apichatpong Weerasethakul liderou uma equipe de cinema montanhas adentro, com a missão única de capturar este tesouro alado para a Louis Vuitton” (*VAMPIRO*, 2008, Cartela de abertura)

Duplicidade do próprio dispositivo cinematográfico, problematizado quanto à ética de uma empreitada que deve mostrar resultados a qualquer custo? Ou melhor, o filme se vale de

um contrato firmado com o espectador e de um contrato estabelecido junto à fonte de financiamento como pressupostos que mobilizam sua realização, ainda que em condições bastante adversas. Esta busca compulsiva impele o grupo ao desejo de fazer contato com Nok Phi, e para que a ave sinta-se atraída, busca-se agradá-la com oferendas de carne e sangue. No limite do experimento, os próprios corpos dos membros da equipe são colocados à disposição (Fig. 46; Fig. 47), banhados em sangue.

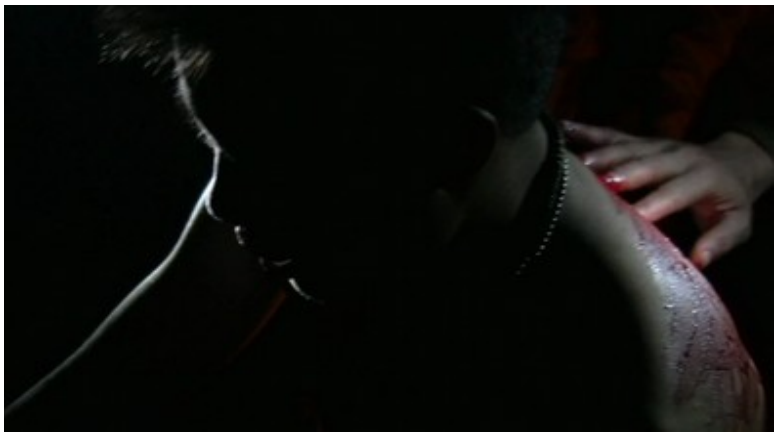

Figura 46. Corpos em oferenda
- frame de Vampiro (2008)

Figura 47. Corpos em oferenda
- frame de Vampiro (2008)

Figura 48. Foco da lanterna
- frame de Vampiro (2008)

Figura 49. Seria Nok Phi?
- frame de Vampiro (2008)

Na banda sonora, ao longo de todo o filme, distingue-se o canto de um mesmo pássaro, o que atesta o ato de fabulação, como indício da existência de um ser de hábitos noturnos naquela região, talvez Nok Phi. Os membros da equipe conversam muito pouco entre si, em situações pontuais, para decidirem que procedimento seguir. Aguarda-se a

resolução, até que uma das lanternas é apontada para o alto de uma árvore e a equipe parece ter realizado nova descoberta (Fig. 48). Logo na sequência pousa no chão uma pequena ave que se expõe à câmera e permite ter sua imagem capturada, enquanto uma lanterna a focaliza (Fig. 49). Bem, se o pássaro que vemos na imagem é a criatura mítica Nok Phi ou não, tudo depende ainda da adesão à crença e da capacidade da fabulação de ter nos mobilizado até aquele instante para que a imagem se produzisse. Supre-se o contrato com o espectador, uma imagem é oferecida ao olhar por alguns instantes, até a pequena ave alçar vôo novamente. De fato, o que vemos é um pássaro bastante pequeno, sua aparência não é compatível com a do terrível predador que a fabulação anunciava. De todo modo, a imagem capturada serve também como resultado a ser apresentado para a Louis Vuitton. Em ambos os filmes, a existência dos seres míticos é primeiramente evocada por um ato de fabulação, anunciado nas cartelas de abertura de cada segmento, com a diferença de que *Mal dos trópicos* compõe um quadro ficcional mais bem definido, enquanto *Vampiro* joga com uma experiência sensorial que demanda do espectador outro tipo de presença, própria de um trabalho de videoinstalação.

Já em *Hotel Mekong* (2012) somos situados em um limiar entre a ficcionalização de memórias da atriz Jenjira Pongpas, que habita a região próxima ao rio Mekong onde o filme foi gravado, e a evocação mítica do fantasma *pob* que, segundo a lenda popular, incorpora-se em humanos a fim de exercer seus hábitos carnívoros. Dessa vez, a evocação não chega sequer a ser enunciada, vemos subitamente logo nas primeiras sequências do filme uma mulher agachada em um canto do hotel, comendo alguns retalhos de carne, toda suja de sangue (Fig. 50).

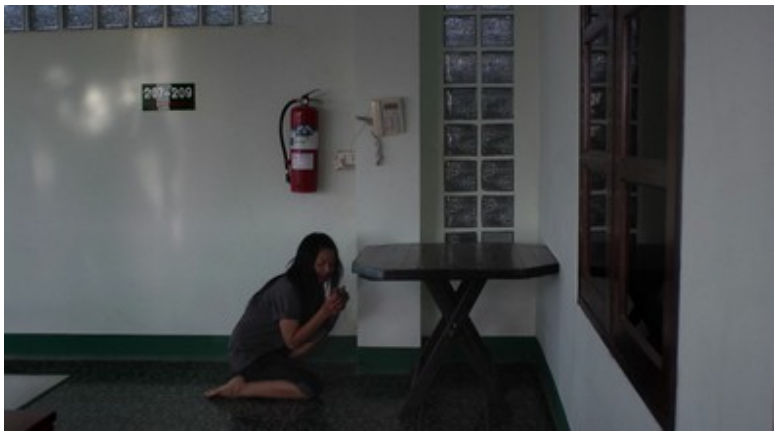

Figura 50. Primeira aparição do fantasma pob - frame de Hotel Mekong (2012)

Figura 51. Construção da trilha sonora em ato - frame de Hotel Mekong (2012)

Não há, tampouco, qualquer tipo de construção convencional ao modo do gênero de suspense, por exemplo, uma escalada sonora que preparasse o espectador para receber esta cena estranha. Pelo contrário, na sequência de abertura do filme, um pouco antes, vemos o próprio Apichatpong sentado diante de um homem que toca blues (Fig. 51). Trata-se de um amigo de infância que havia reencontrado à época da realização do filme, a quem solicita uma trilha sonora, conforme relata em uma entrevista: "Imaginava uma música que fluísse como a água. Algo eterno, mas sempre em transformação e com pequenas variações" (WEERASETHAKUL, 2014, p. 196). O violonista lhe oferece uma melodia contínua, tocada vagarosamente, que percorre o filme do início ao fim, com uma única interrupção, quando o músico faz uma breve pausa, preparando-se para começar outra vez. De fato, a música instaura ambiência muito particular, que nos sugere uma temporalidade lentamente cíclica, em sintonia com a paisagem movente do Mekong. Não há coerência aparente entre a lenta e calma melodia e estranha cena da mulher agachada, alimentando-se de carne crua, em estado de alerta. Porém, é assim, por meio de uma conjugação improvável de som e imagem, que *Hotel Mekong* nos introduz o mito do fantasma *pob.* Como se, em um mesmo lance, toda a convenção do gênero de suspense fosse rejeitada e se reivindicasse outra filiação, outro regime, no interior do qual a cena de canibalismo será, sem recorrer ao espanto, apresentada. Não há ato de fabulação que predisponha o espectador para a natureza dos eventos que estão por vir. Longe disso, o filme inicia-se mais semelhante a um *making of* ou a um ensaio, como a ainda arranjar os componentes de sua composição ficcional. Logo depois do violinista, vemos o ator Sakda Kaewbuadee, outro colaborador frequente de Apichatpong, trocando de roupa enquanto conversa com o cineasta, situado no fora-de-campo (Fig. 52). Enquanto discutem qual seria a camiseta mais adequada para Sakda vestir, repassam juntos um texto, ainda por ser gravado, em que se menciona uma personagem laosiana, as inundações na margem tailandesa do Mekong e o Buda Esmeralda.

Sem espanto, vemos então a mesma mulher que comia as vísceras e Sakda – aqui, como em *Mal dos trópicos*, ele é nomeado Tong -, ambos encostados em um parapeito que separa a varanda do hotel do rio Mekong (Fig. 53). Ele comenta, em tom de lamentação, que seu cachorro morreu misteriosamente, teve suas entranhas devoradas, acredita que tenha sido pelo fantasma *pob*. Ela também lamenta, e conta que brincara com o cachorro no dia anterior. Esse diálogo elucida tudo o que as elipses ocultavam, e se havia a pressuposição de um mistério, ao menos para o espectador esta expectativa fora rapidamente desfeita e esclarecida: a moça que

vemos é o próprio fantasma *pob*, ainda que diga não ter conhecimento da existência desses seres ali, em seu vilarejo. Para o espectador a cena torna-se cômica, afinal, por conta da desfaçatez com que ela tranquiliza Tong. Nesse caso, o ato de fabulação se efetua no interior da *mise-en-scène*, por meio de uma conversação que nos apresenta o mito ao mesmo tempo em que nos faz reconhecer o fantasma, enquanto interage com um humano. O comportamento da mulher-fantasma, Phon, será, contudo, tranquilo, ameno, em nada coincidindo com sua aparição inquieta na cena anterior.

Figura 52. Sakda ensaia o texto - frame de Hotel Mekong (2012)

Figura 53. Conversa à beira do Mekong - frame de Hotel Mekong (2012)

O arranjo ficcional é tão esboçado que, tão logo eles encerram o diálogo, ambos se voltam para a câmera, em busca de um retorno do cineasta, o que nos dá a impressão, novamente, de estarmos assistindo a um ensaio, e não ao filme propriamente dito. Admite-se certo amadorismo, em vez de se preferir um simples corte, mas esta opção não é fortuita, visto que nos força a perceber, outra vez, um distanciamento da realidade diegética, na qual o mito busca se efetuar, e revela o próprio artifício da fabulação, ou seja, a conversação que tenta nos acercar do contexto mítico ainda sendo aprimorada, como se tudo aquilo ainda não fosse convincente o bastante. De fato, o cineasta relata que *Hotel Mekong* é parte de um roteiro para um longa-metragem mais ambicioso, nunca realizado por falta de financiamento, que se chamaria "Ecstasy Garden". Devido a certa precariedade da realização assumida desde o início, o filme não se compromete a surpreender o espectador, tampouco promete uma trama envolta em mistério. A montagem não parece encerrar um circuito ficcional pleno. Em recusa às convenções de gênero ou elaborações preestabelecidas, *Hotel Mekong* se propõe como

exemplo singular de obra inacabada, em processo, que por isso mesmo nos lança, reflexivamente, no âmago do procedimento de invenção fabulatória em curso.

Figura 54. Rememoração do fantasma pob
- frame de Hotel Mekong (2012)

Figura 55. O espanto de Sakda
- frame de Hotel Mekong (2012)

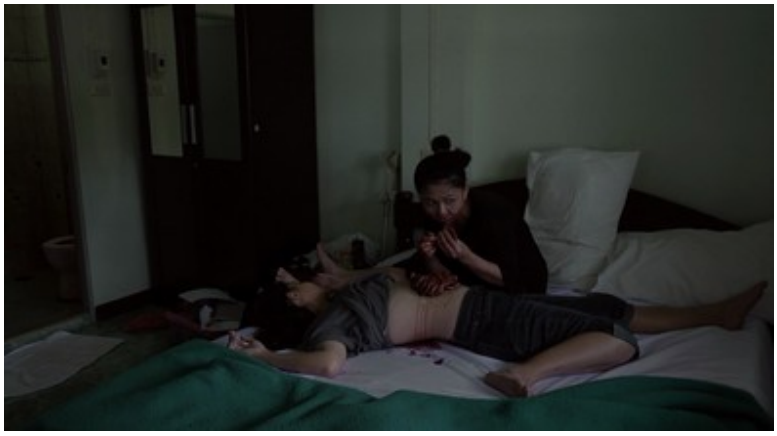

Figura 56. Ato de canibalismo
- frame de Hotel Mekong (2012)

Figura 57. Sakda, possuído pelo fantasma pob
- frame de Hotel Mekong (2012)

Se nos detemos a fazer um breve apanhado dos trechos seguintes, nota-se a falta de coesão do filme como um conjunto orgânico, o que sugere, em contrapartida, sua aptidão para funcionar no âmbito de instalações, visto que o espectador pode se relacionar com as imagens de modo mais aberto e transitório. Seria possível começar a assisti-lo de uma parte mais avançada ou mesmo apenas alguns fragmentos, pois a fabulação histórica e mítica se concentra em cenas curtas de conversação, não alcançando uma plena concatenação narrativa. Logo após a sequência mencionada, introduz-se a personagem de Jenjira Pongpas, a mãe da mulher-fantasma, em uma cena na qual ela confessa ser um *pob* (Fig. 54), e diz ter vergonha

dessa condição, que suporta há mais de 600 anos. De conversa em conversa, as características particulares do fantasma local vão sendo comentadas e, por vezes, o vemos agir no corpo dos personagens. Tong observa assustado, detrás da porta (Fig. 55), enquanto a mãe *pob* come as vísceras da própria filha (Fig. 56), mas logo depois vemos as duas conversando outra vez, o que atesta tão somente a falta de linearidade cronológica da história ou, pelo menos, o caráter tentativo de cada tomada. Em outro momento, é o próprio Tong que nos aparece comendo vísceras, ajoelhado no chão, enquanto a jovem mulher-fantasma grita, do fora-de-campo, "Mãe!" (Fig. 57). Tong responde, com uma voz feminina que logo reconhecemos, é a voz de Jenjira, o que nos sugere, enfim, que o fantasma *pob* atua por meio da possessão do corpo físico dos seres humanos, usando-os para matar pequenos animais, ou mesmo outros seres humanos. Observando de longe a situação, a filha pede à mãe, encarecidamente, que retorne ao seu vaso, ao que ela lhe responde dizendo que o vaso foi quebrado. Em outra conversa, no começo do filme, Tong e a mulher-fantasma, Phon, comentam que a única maneira de se capturar um fantasma *pob*, impedindo-o de agir, seria aprisionando-o em um pote de barro, devidamente benzido por um monge. Depreendemos dessa sequência de conversações que a existência de *pob* é incorpórea, mas dependente de um médium para que possa se manifestar, daí a oscilação dos personagens entre o estado de possessão e de normalidade.

Diferentemente dos outros filmes, o gesto fabulatório em Hotel Mekong é fragmentário, difuso e francamente tateante, pois só podemos apreender do que se trata o mito do fantasma *pob* com base em encenações improvisadas de conversas miúdas. De tal modo que a figuração do mito não chega a se estabelecer com centralidade, mas em cruzamento com outros diversos motivos de cena: as reminiscências de Jenjira, que fala de sua juventude e do período de repressão aos comunistas; as conversas de Apichatpong com o elenco; a presença imponente do rio Mekong, filmado em longos planos fixos, à distância; imagens das obras que acontecem às margens do Mekong, por conta das inundações, problema que também é referido com frequência nos diálogos e faz surgir a figura de uma retroescavadeira (Fig. 58), que será retomada em *Cemitério do Esplendor*. Logo após a sequência em que Tong é tomado pelo espírito do *pob*, recobrando a consciência, dá-se um diálogo com certa afetação melodramática entre ele e Phon. No entanto, agora ela o chama pelo nome Masato, e conversam como se fossem velhos conhecidos e amantes desde outras vidas (Fig. 59). Masato diz ter certeza que ainda vai reencarnar como um cavalo e em várias espécies de insetos, antes de voltar a ser humano, mas que eles permanecerão sempre conectados um ao outro, de

alguma maneira. Toda a sequência torna-se ainda mais sofisticada temporalmente, acrescida de densidade quando Masato confirma ser um fantasma encarnado no corpo de Tong, o que atesta a hipótese das possessões. De modo que os corpos, em *Hotel Mekong*, não podem ser facilmente identificados aos personagens: por vezes a coesão ficcional é tão tênue que se desmancha, e passamos a ver tão somente os próprios atores, aperfeiçoando a encenação.

Figura 58. Retroescavadeira em operação - frame de Hotel Mekong (2012)

Figura 59. Conversa sobre vidas passadas - frame de Hotel Mekong (2012)

Figura 60. Máquina do tempo - frame de Hotel Mekong (2012)

Logo em seguida, a partir da introdução de uma outra sequência que nos mostra Tong sentado, aparentemente dormindo, com um equipamento em torno de sua cabeça, a fabulação alcança outros patamares, sugerindo-nos que toda a sequência anterior, a dos amantes astrais, teria se dado em um regime temporal indeterminado, pela utilização daquela máquina (Fig. 60). O equipamento teria a especificidade de permitir ao espírito se projetar para fora do corpo, enquanto ainda se está vivo, para experimentar vivências espirituais longínquas, como ouvimos Tong relatar em *off*. Em resumo, a evocação mitológica do fantasma *pob* torna-se apenas um elemento, dentre outros, que compõem um contexto de temporalidade complexa. Todas as situações são encenadas ao modo de um realismo do cotidiano, baseado em conversações que nos revelam, gradualmente, questões particulares daquela localidade às margens do Mekong, repleta de histórias.

O que nos interessava elucidar, neste tópico, é o modo distinto como os mitos animistas são figurados na obra de Apichatpong. No caso de *Mal dos trópicos* e de *Vampiro* eles são, primeiramente, evocados por atos de fabulação que precedem os eventos diegéticos e reconhecem, em ambos os casos, o caráter extraordinário da manifestação de seres espectrais, visto que não pertencem à ordem da realidade cotidiana, mas nela se precipitam, tornando, só então, evidente a sobreposição de dimensões temporais que entrelaçam a experiência dos vivos e dos mortos. Já em *Hotel Mekong,* que dispõe de uma estrutura formal mais lacunar, baseada em planos fixos e em cenas de conversação que se desenrolam nas varandas ou nos quartos do hotel, os atos de fabulação não dependem tanto do deslocamento dos personagens, que iam ao encontro dos seres mitológicos nos dois casos anteriores. A copresença entre humanos e fantasmas já nos é dada de saída, pois nós vemos os *pob* agindo no corpo dos humanos, comendo vísceras; logo depois os personagens estarão conversando normalmente, como se fossem hóspedes do hotel. Depreendemos disso que a montagem não é analítica, isto é, não depende da sucessão dos planos, que são relativamente autônomos, cada qual instaurando sua própria potência sincrônica de engendrar eventos temporalmente complexos. Os atos de fabulação estão plenamente inseridos nas cenas de conversação e tudo o que ficamos sabendo do contexto local depende daquilo que os diálogos dispõem e de uma figuração que recusa os motivos do gênero de horror, inserindo a presença dos fantasmas com naturalidade entre outros acontecimentos que compõem uma mesma ambiência pacata, à beira do Mekong.

No tópico seguinte, interessa-nos seguir essa abordagem, a fim de avançar na compreensão desse modo de fabulação interior à *mise-en-scène*, o que será relevante para nossa análise posterior de *Tio Boonmee* e *Cemitério do Esplendor.* No entanto, daremos atenção, dessa vez, à figuração de aspectos do budismo *Theravada*, religião imanente ao modo de viver dos tailandeses, a fim de demarcar distinções com relação aos atos de fabulação que convocam os mitos animistas. De todo modo, a contribuição do budismo reitera essa percepção da coexistência espaço-temporal entre humanos e fantasmas, porém, a partir de outros pressupostos, oferecendo-nos uma compreensão singular do que seja a vida e a morte.

1.3. Conversações cotidianas

Quando, em *Hotel Mekong*, Tong e Phon concordam que a única maneira de se capturar um fantasma *pob* seria por meio de um pote de barro, desde que benzido por um monge budista, a conversa termina em risos mútuos. Mas essa pontuação não deixa de ser certeira, como comentário histórico, e exemplar do modo como a tradição budista será figurada na obra de Apichatpong. Se por um lado a tradição secular, tão disseminada, não chega a se constituir como doutrina, a adequação aos seus preceitos exige certa rigidez de conduta, que será desfeita em cena, por meio de situações cômicas e conversas descontraídas, de tal maneira que os monges são, muitas vezes, retratados de modo desconcertante. Do ponto de vista histórico, a ideia do pote de barro benzido sinaliza a troca de uma superstição por outra. Isto é, os filmes nunca tomam parte pelo budismo, seja esta a tradição majoritária, ou pelo animismo, notadamente minoritário. Ambas as tradições são tratadas em pé de igualdade e chegamos a ter a impressão de que suas características se cruzam e se sobrepõem, em especial no que diz respeito à crença nos fantasmas. Na verdade, o budismo, tradicionalmente, não nega a existência dos fantasmas, mas orienta, antes, a prática do desapego em vez da evocação dos mortos, enquanto que o "culto aos espíritos" (HOLT, 2009, tradução nossa[28]) seria próprio do universo das crenças animistas. Porém, em se tratando da região de Isan, como atesta Holt, a assimilação do Theravada, pelos habitantes de origem laosiana, esteve sempre condicionada ao substrato das religiões nativas. Em Apichatpong, quando os personagens se dedicam a revisar suas próprias ações no passado, as situações tornam-se particularmente cômicas, a tal ponto que mesmo um velho monge acaba confessando certa

[28] No original: "spirits cult".

inadequação e medo, como veremos, em *Síndromes e um século* (2006). Então os atos de fabulação ganham a característica de operar em tom reflexivo, como uma permanente ponderação dos personagens entre o que a tradição recomenda e o que de fato se verifica ou aquilo que eles experimentaram, em sonho ou até em outras vidas. Segundo a leitura de Daniel Grinberg (2015, p.6, tradução nossa[29]), o cineasta consegue lidar com um aspecto muito complexo da temporalidade segundo a filosofia budista: "o consenso de que 'o tempo como um substrato – existência de um passado, presentidade e futuridade - é pura e simplesmente imaginação, sem uma ancoragem fenomênica ou objetiva". Justifica-se então que, quando abordadas pelos filmes em cenas de conversação, as questões budistas suscitem revisões, projeções, em suma, profundas considerações em torno da vida e da morte. Devemos tentar apreender alguns aspectos da temporalidade budista de acordo com o que os filmes nos transmitem, tendo em vista este outro modo de fabulação, interior à *mise-en-scène*. Mas antes, revisemos alguns conceitos gerais bastante comuns e frequentemente mencionados.

Segundo a compreensão budista, não habitamos uma realidade homogênea, que valeria por si só como a totalidade da experiência, mas participamos, isto sim, de um grande ciclo de renascimentos e retornos, conhecido como a roda de *Samsara*. São designados seis reinos *samsáricos* de existência, e cada um deles pode ser entendido como manifestação *kármica* de um "continuum de experiência" (WANGYAL RINPOCHE, 2010, p.50) que abarca desde as vivências emocionais particulares dos indivíduos aos grandes traumas coletivos. A noção de *karma*, por sua vez, significa literalmente ação, e designa sempre algum tipo de condicionamento: nosso nascimento em uma vida futura é determinado por aquilo que geramos e acumulamos na vida presente, mas também os padrões kármicos da infância podem voltar a se manifestar em uma pessoa adulta, depois de trinta, quarenta anos, por exemplo. Ou seja, nosso *karma* depende inteiramente do modo como dirigimos nossas ações e intenções, que nunca são desprovidas de consequências. Por isso, o budismo não seria exatamente uma doutrina religiosa, mas um caminho de orientação prática, baseado em textos canônicos, que dispõem uma compreensão específica acerca do que seria o bem-viver. Reconhecemos, nos filmes de Apichatpong, que as questões referentes à tradição budista nos chegam assim, despretensiosamente, entremeadas à vida cotidiana, tornando-se evidentes nos diálogos, em práticas e no modo de se relacionar dos personagens.

[29] No original: "(…) there is consensus that 'time as a substratum -pastness, presentness and futurity – is a pure and simple imagination imagination without any phenomnenal or objective ground" (GRINBERG, 2015, p.6)

Nosso olhar para a tradição budista busca compreender de que modo aspectos particulares de sua cosmologia e soteriologia são elaborados em cena. Se nos filmes que investigamos anteriormente os atos de fabulação se caracterizavam por oferecer acesso ao imaginário popular e mitológico a partir de evocações dos fantasmas, no caso das situações que concernem ao budismo, não há esse distanciamento da evocação, dado que as reminiscências de vidas passadas e os mortos se manifestam, simplesmente, em meio à experiência cotidiana. Não podemos dizer que a fabulação chega a engendrar uma temporalidade à parte, pois tudo se dá geralmente no próprio plano, mas os personagens podem remeter ao pretérito ou a prognósticos do futuro. Investigaremos aqui alguns trechos pontuais de *Mal dos trópicos* (2004) e *Síndromes e um Século* (2006), além de propormos uma primeira entrada aos filmes que compõem o corpus de pesquisa, *Tio Boonmee* (2010) e *Cemitério do Esplendor* (2010), observando como as questões específicas do budismo nos são apresentadas em cada caso.

Mais uma vez, por que os atos de fabulação, quando se referem aos mitos animistas, operam diferentemente do que se dá no caso da tradição budista? Isto poderia ser respondido, também, a partir do modo como cada uma das tradições se estabeleceu historicamente na Tailândia. Diz-se que o ser humano habitaria o primeiro reino superior da roda de *Samsara*, por isso teria a capacidade singular de exercer o discernimento, de modo a seguir a vida conforme uma postura correta, que não seja nociva, mas compassiva em sua relação com os outros seres. Grosso modo, o ser humano teria a chance, em vida, de praticar este caminho, nomeado segundo a tradição budista como o Nobre Caminho Óctuplo ou *dharma*. Logo abaixo, nos reinos inferiores estariam os animais e os fantasmas famintos que, por sua vez, não teriam a mesma capacidade de discernimento. Trata-se de uma outra visada em relação às crenças animistas, cuja tendência seria a de reconhecer todos os seres em um mesmo bojo, com ampla abertura para a permutação das formas físicas. Essa distinção é fundamental e nos ajuda a compreender o porquê da argumentação budista ter sido capaz de se consolidar em larga escala, em detrimento do animismo e de sua crença na metamorfose. O budismo torna-se prática religiosa dominante na Tailândia por volta do século XIV, quando minguava a influência *khmer* na região. Seria mais proveitoso permanecer na condição humana e usufruir da capacidade de discernimento ou correr o risco de descender aos reinos inferiores do *Samsara*, em que vigoram os sentimentos nocivos do ódio, da ganância, a fome, a estagnação mental? Não pretendemos ser reducionistas de tudo o que a contribuição budista oferta e

representa no continente asiático, mas, de fato, no caso da Tailândia, o *Theravada*, logra tornar-se religião oficial, com a legitimação dos regimes monárquicos, desde que convence a grande maioria da população a respeito da necessidade de se afastar das antigas práticas mágicas animistas em troca de um caminho bastante pragmático, que garante o discernimento pela via da autodescoberta, por meio de outras práticas, mais seguras: a meditação, as orações, o exercício da atenção plena. Além disso, a tradição budista conta com o suporte textual para sua disseminação, em detrimento da animista, de base oral e, portanto, caracterizada por sua circunscrição local.

Em *Cemitério do Esplendor*, há um templo localizado próximo ao hospital em que Jenjira trabalha como voluntária. O local se configura como espaço de convivência, de encontros, e de passagens cotidianas casuais, onde os personagens vão para meditar e para dedicar oferendas em agradecimento às deidades guardiãs da região, ou seja, o templo tem importância significativa no imaginário local. Ali, os personagens são acolhidos em momentos de silêncio, de intervalo, não há propriamente fabulação, mas dedicação às práticas, sobretudo de oração (Fig. 61). Nesse caso, notamos a plena adesão do budismo ao cotidiano, mas ainda não o vemos ser debatido em conversações. De um modo mais amplo, os filmes nos dão a ver também que a profusão do budismo no dia-a-dia se deve muito ao seu caráter educativo, capaz de provocar reflexão em torno de condutas, e por conta das orientações de ordem medicinal, com a finalidade de promover cura física, emocional e espiritual, asseguradas por meio de seu escopo de práticas.

Figura 61. Jenjira em oração
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 62. Prática coletiva de meditação
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Em uma sequência exemplar de *Cemitério do Esplendor*, dá-se uma prática de meditação guiada oferecida por um instrutor, da qual Jenjira participa, junto a todos os pacientes do hospital e seus familiares. O exercício é sugerido aos personagens, passo a passo, e de certo modo vale também para o espectador. O instrutor não é um monge, mas um médico, vestido em trajes comuns, que recomenda a meditação com um propósito medicinal, o que nos diz do lugar que o budismo ocupa na formação básica da sociedade tailandesa, ainda que não se trate de uma religião doutrinária (Fig. 62). Ele começa por explicitar alguns fundamentos básicos da tradição: "O problema é que pensamos muito. Todos os dias, todas as noites… e à noite, chamamos isso de sonhar". E conclui que, como não podemos controlar nossos pensamentos, tampouco nossos sonhos, é preciso que nos tornemos mais conscientes deles, isto é meditar. De fato, é uma das premissas da argumentação budista o fato de que não haveria distinção entre a experiência da vigília e do sono, porque toda experiência surge da ignorância (*ma-rigpa*, em tibetano). A ignorância é um condicionamento que nos leva a manifestar preferências, a expressar divisões conceituais dualistas, por exemplo, aversão e apego, que são apenas obscurecimentos da consciência. A prática meditativa teria o propósito de nos fazer perceber a natureza verdadeira, não-dualista, da mente. Wangyal Rinpoche (2015) esclarece que o condicionamento ou os traços kármicos permanecem conosco mesmo depois da morte, como resíduos psíquicos de ações realizadas, no *kunzhi namshe*, frequentemente referido, na tradição tibetana, como uma espécie de repositório:

> Não se trata de uma coisa ou de um lugar; é a dinâmica que serve de base para a organização da experiência dualística. É tão insubstancial quanto um conjunto de hábitos, e tão poderoso quanto os hábitos que permitem que a linguagem faça sentido, que as formas sejam reduzidas a objetos, e a existência nos pareça algo significativo que somos capazes de dirigir e compreender. A metáfora comum para *kunzhi namshe* é a de um armazém ou um repositório que não pode ser destruído. (WANGYAL RINPOCHE, 2015, p. 47)

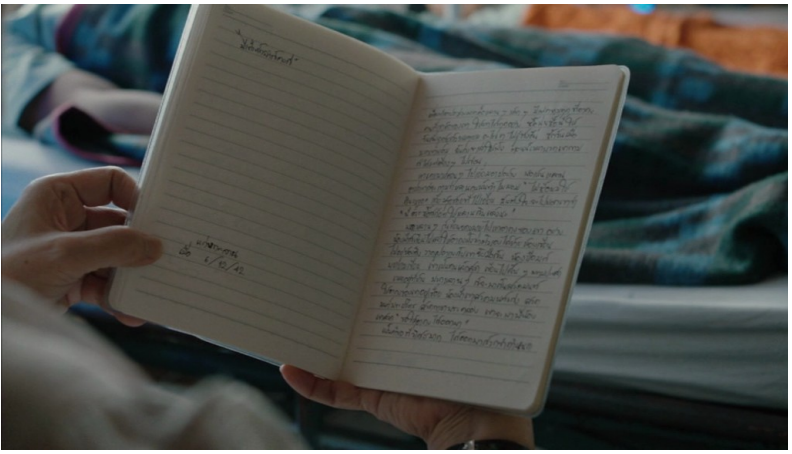

Figura 63. Jenjira lê o diário de Itt
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 64. Prática de meditação conduzida
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

No filme, enquanto o instrutor da meditação comenta sobre a importância de se fazer mais presente e consciente das coisas que nos acontecem, bem como de nossos pensamento, passamos a ver em plano detalhe o caderno do soldado Itt, que Jenjira folheia, distraída, acompanhando as anotações, que se sobrepõem ao que ele está dizendo (Fig. 63). Ele continua: “Céu e inferno, virtude e pecado, são apenas suposições. Nós não devemos ficar muito apegados a eles. Quando meditamos, exercitamos nossa mente”. Enquanto entre as anotações de Jenjira, lê-se, pelo que as legendas nos indicam: “Todos têm seu próprio karma. Eu implorei aos deuses por minha próxima vida. A vida é como uma vela”. A construção alternada entre a fala do instrutor e as anotações não deixa de ironizar a falta de atenção de Jenjira, por outro lado, é também didática, posto que o exercício da meditação nos propõe justamente uma suspensão temporária de nossas questões pessoais, mas Jenjira está imersa na desorganização de seus próprios pensamentos. Quando, enfim, ele pede a todos que fechem os olhos e se dediquem por um momento à prática, que será conduzida oralmente, o filme transita entre as expressões faciais de alguns dos pacientes, enfermeiras e familiares que acompanham suas indicações (Fig. 64). Jenjira recolhe o livro e também fecha os olhos.

A fala do instrutor estimula uma série de sugestões visuais, ao mesmo tempo em que pede aos seus ouvintes que não pensem demais. Trata-se de um exercício de percepção do corpo, desde sua base ao topo da cabeça, com a finalidade de aguçar a percepção também para o que é exterior ao corpo. Primeiro, ele pede que cada um se concentre em cada parte do rosto, na boca, no nariz, sobrancelha etc. Depois, que deixem essa energia se espalhar, se mover para fora do corpo, preenchendo a sala, expandindo-se para fora do hospital, até atingir o céu, para que, enfim, tragam essa energia de volta para o corpo. Ele explica tudo muito rapidamente, o que soa como um contrassenso, se temos em vista a quietude que a prática meditativa demanda. Em resumo a m*ise-en-scène* se concentra em uma simulação da prática meditativa, que nos é apresentada de maneira didática, com a finalidade de canalização da energia cósmica para cura de doenças, segundo o que o instrutor recomenda. Embora nos seja transmitida uma noção geral sobre a meditação, a partir dos preceitos budistas, trata-se, isto sim, de uma experiência sensorial e reflexiva sugerida aos personagens, tanto quanto ao espectador que esteja disposto a se engajar com a prática, mesmo que em outro momento, posterior ao término do filme. O que o ato de fabulação aconselha, então, é um exercício de visualização de uma energia movente, que conecta o corpo individual ao cosmos, isto é, que se perceba a vida desde uma concepção holística, o que é muito particular à cosmologia

budista. Nesse caso, temos um ensinamento transmitido oralmente, não uma história contada e comentada no âmbito de uma conversação. Há, porém, outras situações em que isso se faz mais evidente, como desejamos demonstrar.

Figura 65. Vendedora de flores aborda Tong e Keng - frame de Mal dos trópicos (2004)

Figura 66. Quem quer ser um milionário? - frame de Mal dos trópicos (2004)

Na primeira parte de *Mal dos trópicos* (2004), quando a evocação do mito animista do xamã ainda não foi encenada, há uma sequência em que um ensinamento budista é transmitido muito casualmente, mediante a história contada por uma vendedora de flores que se aproxima de Keng e Tong, enquanto estão deitados em um píer, contemplando a paisagem das montanhas (Figura 65). Na tentativa inicial de vender flores aos dois, ela brinca: diz que para se ter um *karma* positivo, é necessário investir em boas causas, por exemplo, comprar flores. Keng retruca que aquilo não passa de uma superstição. Desde já podemos entrever que as crenças religiosas, quando apresentadas pelos filmes, não designam um sistema ortodoxo e fechado, ao qual os personagens reagiriam com adesão. A crença é passível de contestação, situada não como verdade fundamental, mas como objeto de conversação cotidiana, tornando-se até mesmo motivo de brincadeira. Logo em seguida, a vendedora de flores conta uma história sobre um pequeno monge, que é apresentada como um breve interlúdio à própria cena que se desenrolava, em um tempo diegético puramente fabulatório (projetado pela narradora ou imaginado pelos ouvintes?). Nesse caso, o ponto de vista a partir do qual a fábula se conforma é indiscernível, instaura-se como uma temporalidade pretérita e longínqua que remonta à sabedoria popular, presentificada à medida que a narrativa se desenrola. Em *off* acompanhamos a narração da personagem e, na banda da imagem, uma representação visual da história (Fig. 66).

O pequeno monge encontra por acaso dois trabalhadores do campo e pergunta a eles: "Vocês querem ser ricos?". Então os orienta a recolher algumas pedras do riacho e desaparece. Eles fazem como o monge recomenda e quando se dão conta, algum tempo depois, as pedras que haviam guardado em suas bolsas tornaram-se barras de ouro e de prata. Gananciosos, os dois fazendeiros abandonam os metais preciosos à margem do rio e saem para buscar mais. Quando retornam, percebem que ouro e prato haviam se transformado em sapos. A ocorrência desse conto budista no filme é muito breve, narrada em menos de um minuto pela vendedora de flores, mas se refere a um ensinamento da tradição sobre o apego e a ambição como ruína do homem. Em seguida, ela comenta, em cruzamento com uma referência da cultura pop televisiva, que estava assistindo ao programa "Quem quer ser um milionário?" e ficou pasma com a ambição de uma das participantes, que por não saber a hora de parar, chegou a perder quase tudo.

Logo em seguida os três personagens, a vendedora de flores, Tong e Keng, vão visitar um templo budista próximo ao píer, localizado em uma caverna subterrânea. Ali, fazem uma oração e deixam uma vela junto ao altar (Fig. 67). Os personagens se portam com respeito diante do altar, mas a situação guarda certa comicidade, dado o desajeito de Tong com velas e incensos. Quando saem da caverna, por outra passagem, vemos do lado de fora uma estátua de Vishnu, deidade hindu (Fig. 68). Embora o hinduísmo seja religião minoritária na Tailândia, o filme nos sugere que aquela caverna é uma espécie de templo compartilhado entre as duas tradições. *Mal dos trópicos* está longe de tematizar o budismo, isto é, de conferir centralidade às questões religiosas. Leva-nos a observar, de passagem, a partir de dois momentos pontuais, como a tradição budista está entranhada ao cotidiano da sociedade tailandesa. No caso da narrativa da vendedora de flores, temos de fato um ato de fabulação incorporado à *mise-en-scène*, que transmite uma lição budista sobre a virtude e a conduta correta diante das oportunidades.

Figura 67. Oração junto ao altar subterrâneo - frame de Mal dos trópicos (2004)

Figura 68. Saída da caverna, estátua de Vishnu ao fundo - frame de Mal dos trópicos (2004)

Curiosamente, esta mesma narrativa do monge e dos fazendeiros será retomada em *Síndromes e um Século* (2006), com uma pequena variação, contada por Pa Jane (Jenjira) à doutora Toey, durante um piquenique (Fig. 69). No entanto, já não vemos mais a história se desenrolar em paralelo, Jenjira aponta para um descampado (Fig. 70) e diz que ali havia um lago, onde os fazendeiros teriam recolhido as pedras que depois se converteram em ouro.

Figura 69. Conversa casual no bosque
- frame do filme Síndromes e um Século (2006)

Figura 70. Descampado
- frame de Síndromes e um século (2006)

Figura 71. Eclipse solar
- frame de Síndromes e um século (2006)

A paisagem vazia não nos entrega uma formulação visual de pronto, mas convida o espectador a imaginar a história, em paralelo à narração. Dessa vez, no entanto, as pedras não se transformam em sapos, segundo conta Pa Jane: houve um eclipse, e os fazendeiros continuaram guardando o ouro na escuridão, mas um deles era muito ambicioso, voltou para buscar mais, e os ladrões roubaram sua casa. E conclui: "Não importa o que façamos, alguém sempre nos observa", enquanto na banda da imagem observamos um eclipse solar a acontecer naquele exato momento (Fig. 71).

Figura 72. Velho monge em consulta
- frame de Síndromes e um Século (2006)

Figura 73. Nova tentativa de consulta
- frame de Síndromes e um Século (2006)

Também em *Síndromes e um Século*, ambientado predominantemente em hospitais, como *Cemitério do Esplendor,* há um caso específico em que o saber medicinal budista é confrontado ao saber médico alopático, quando um monge mais velho vai ao consultório em busca de tratamento para dores nas articulações. Ele solicita à médica a prescrição de alguns comprimidos e em contrapartida lhe oferece uma mistura de ervas dos seus ancestrais que, segundo ele, poderia ajudá-la a regular o fluxo menstrual e acalmar o coração (Fig. 72). Por um momento, as posições de médico e paciente se invertem. Mais adiante no filme vemos a mesma situação se repetir, porém em outro consultório. O velho monge relata a mesma história: que tem comido muita carne de frango, que quando era criança costumava maltratá-los e que ultimamente tem tido horríveis pesadelos, nos quais os frangos o perseguem, o que ele acredita ser consequência de um *karma* negativo, desenvolvido ao longo de sua vida (Fig. 73).

Novamente, temos, distantes no tempo, dois pontos de vista sobre o mesmo ato de fabulação, em uma espécie de inversão da tomada, em plano e contraplano. Se na primeira

sequência víamos o monge de costas e sobretudo as reações da doutora Toey ao seu sonho, agora o vemos de frente, expressando-o. A conversa segue o mesmo percurso, o que torna a situação bastante cômica e, decerto, atesta que da última vez o velho monge fracassou em conseguir os comprimidos com a médica. Tanto no caso do pequeno monge que ensina sobre a ganância, retomada de um filme a outro, quanto nesta narrativa onírica do velho monge, somos levados a perceber, a partir das variações formais das cenas, que os ensinamentos budistas se afirmam acima de tudo pela reiteração. Formalmente, Apichatpong se vale também deste recurso da reiteração. No entanto, as situações sempre se alteram em alguma medida e, marcadas por certa comicidade, são, em geral, um tanto inadequadas em relação ao que esperaríamos deste universo religioso. De tal modo, vemos como o imaginário religioso constitui, por dentro, as conversas miúdas do cotidiano.

Essa seria uma característica formal marcante da obra de Apichatpong, a retomada de elementos de trabalhos anteriores, ou mesmo mínimas repetições dentro de um mesmo filme, jamais idênticas, pois se sustentam em pequenas variações. Toni Pape (2017) nomeia este gesto de reincidência como "refrões" ou "clichés", que determinam uma consistência e articulação de intersecções interiores à própria obra:

> O cliché, entendido como frase feita, se seguimos seu sentido original na tipografia, é desviado de uma repetição sem vida através de sua ativação como refrão. Esse refrão tem a força dupla de manter o filme coeso e, ao mesmo tempo, de criar uma fenda na imagem que a abre para uma outra que a antecede, mas também para um indeterminado porvir (PAPE, 2017, p. 33, tradução nossa[30]).

Figura 74. Dogfahr consulta com o pai surdo - frame de Objeto misterioso ao meio-dia (2000)

Figura 75. Reencenação da consulta - frame de Eternamente sua (2002)

[30] No original: "The cliché, understood as a ready-made phrase if we follow its original meaning in relation to typesetting, is deflected from dead repetition through its activaction as a refrain. This refrain has the duplicitious force to hold a film together and at the same time create a rift in the image that opens it to its predecessors but also to an inderteminate to-come" (PAPE, 2017)

Embora a nomeação do procedimento como "refrão" nos pareça ainda inapropriada, por sugerir uma ênfase mais nas repetições do que nas variações, acrescentamos que essas reincidências operam, muitas vezes, fazendo retornar motivos de conversações, ou seja, reforçando atos de fabulação que atravessam um filme ou um conjunto de filmes. Em *Objeto Misterioso ao meio-dia* (2000), por exemplo, há uma cena improvisada em um consultório, que nasceu do encontro do cineasta com três personagens (Fig. 74), que foram convidados a reencenar a mesma situação em *Eternamente Sua* (2002) (Fig. 75). O caráter cômico dessa cena, especificamente, se devia a uma dificuldade de comunicação entre a filha e o pai, que tem problema de audição. De certo modo, a função da médica, revestida da autoridade de uma especialista, acabava por ser apenas a de fazer uma mediação, a fim de resolver o problema da incomunicabilidade entre pai e filha. Os dois não podiam chegar a um acordo a respeito do volume da televisão, quando a assistiam juntos. Ele se queixa de estar ouvindo uma espécie de zumbido, então a médica se limita a examinar as condições do aparelho de audição. Essas situações de consultas acabariam se consolidando, desde então, como uma espécie de modelo para cenas de conversações ao longo da obra de Apichatpong, quando se posicionam frente a frente duas fontes de saberes distintos ou personagens que, por divergirem, mobilizam algum tipo de discussão. Se há algum impasse que bloqueia a comunicação entre pares, há sempre uma terceira personagem que se coloca como mediadora. Em *Cemitério do Esplendor* essa formulação chega a ser literal, pois surge a figura da médium, que empresta não só a voz, mas o próprio corpo, a fim de mediar uma conversa entre Jenjira e o soldado que sofre de uma doença do sono crônica.

Figura 76. Imigrante clandestino em consulta
- frame de Eternamente sua (2002)

Figura 77. Creme para a pele
- frame de Eternamente sua (2002)

Em *Eternamente Sua*, a existência de um problema de comunicação é evidente desde a sequência inicial, quando vemos um imigrante ilegal do Myanmar, Min, e sua namorada Roong, no consultório daquela mesma médica (Fig. 76), logo antes da sequência acima referida. Como não pode se expressar e explicar à médica seu problema de saúde, porque sua garganta dói, ele conta com a mediação de Roong e de Orn (Jenjira) que o acompanham. Por outro lado, parece não compreender bem o tailandês, tanto que Orn gesticula para que visualize o que está sendo dito, e se esquiva em falar também para não revelar sua nacionalidade birmanesa. Por abrigar esse problema da incomunicabilidade, durante toda a segunda parte do filme, quando o casal vai aproveitar a tarde à beira de um riacho, a ênfase na conversação é reduzida, predominando um tipo de interação entre os personagens eminentemente sensorial (Fig. 77) (tal aspecto rendeu ao filme uma filiação à corrente teórica do cinema de fluxo, como elucida Luiz Carlos Oliveira Jr (2016)). Identificamos aqui dois elementos novos e muito marcantes da estilística do cineasta: se, por um lado, as cenas de conversação têm a potência de instaurar atos de fabulação que concernem a questões históricas e religiosas, há também outra figura da *mise-en*-scène que emerge das cenas de conversação, por vezes, justamente quando a possibilidade de comunicação é interdita: a mediação. Pode ocorrer, também, que as situações de conversação não sejam tão destacadas, mas reduzidas para que um modo de se relacionar mais sensorial, físico, se instaure entre os personagens e em seus trajetos pelo espaço (algo notório também em *Cemitério do Esplendor*, na cena de uma sessão mediúnica durante uma caminhada pelo bosque).

Bem, desejávamos ressaltar, ao modo de um parêntesis, a importância das cenas de consultas e o modo específico de interação que se engendra nestes casos como uma função de mediação. Voltemos, agora, a identificar outros casos em que as cenas de conversação abrigam atos de fabulação que nos informam do contexto da tradição budista. Em outro momento de *Síndromes e um Século*, a questão dos ciclos de reencarnações é mencionada, em um diálogo entre Sakda, que interpreta um monge, e o dentista que o atendeu mais cedo no hospital. Durante a noite ele trabalha como cantor (Fig. 78). O dentista comenta que sente por Sakda tal proximidade, como se eles se conhecessem há muito tempo. Ele suspeita que em sua vida passada o monge pudesse ter vindo encarnado como seu irmão, que já faleceu. Sakda diverte-se com a declaração de empatia, mas nega a suspeita do dentista, garantindo que em sua vida passada ele não era humano, mas sim um cavalo. A situação da conversa tem um tom despretensioso e espontâneo, tanto quanto na sequência da consulta que mencionamos

anteriormente. Pelo modo como nos é apresentada aqui, a problemática das vidas passadas sugere que, sendo possível aprofundar essa compreensão sobre quem fomos, há um sentido de cura. Isto porque o irmão do dentista teria morrido por sua culpa, quando ele o obrigou a subir em uma mangueira. A discussão em torno do *karma* é elaborada em cena, de qualquer maneira, com leveza e comicidade, pois o dentista se permite imaginar, a fim de encontrar conforto e redimir a culpa que sente. Manifesta-se também um entendimento a respeito do ciclo de *samsara*, dada a consideração do monge de que os humanos podem renascer como animais, isto é, em outros reinos de existência. Agora, contudo, é a sabedoria budista que o atesta, não mais as crenças animistas e, mais à frente, temos a aparição de uma estátua budista, no jardim interior do hospital (Fig. 79). Ambos os planos são muito breves e não estabelecem conexão concreta com o restante do filme: a estátua apenas demarca, outra vez, a importância do budismo no seio da sociedade tailandesa, como uma cena de transição.

Figura 78. Conversa sobre vidas passadas - frame de Síndromes e um Século (2006)

Figura 79. Estátua budista no jardim do hospital - frame de Síndromes e um Século (2006)

Em *Tio Boonmee*, o protagonista enfrenta uma doença nos rins em estágio avançado. Por isso conta com um enfermeiro particular que o ajuda em casa com o tratamento. Ele cultiva tamarindos em sua fazenda, mas, com a mobilidade reduzida, já não tem a mesma disposição para o trabalho. Tampouco Jenjira, que neste filme interpreta a irmã de Boonmee, devido ao acidente que encurtou uma de suas pernas, caminhando com o apoio de uma bengala. Então depois de uma caminhada por entre as tamarineiras, os dois param para descansar em uma tenda que Boonmee construiu justamente para "amenizar o fardo", como conta a Jenjira (Fig. 80). As cenas de conversação ao longo do filme se dão em situações geralmente muito bem determinadas por um enquadramento fixo, pouco variável, e a

dificuldade de locomoção dos personagens parece justificar esta opção formal. De fato, a partir do momento em que as posições são estabelecidas, as conversas se prolongam, como uma deriva vagarosa.

Figura 80. Conversa sob a tenda de descanso - frame de Tio Boonmee (2010)

Nesta cena especificamente, enquanto os dois descansam, Boonmee empreende um ato de fabulação sobre sua experiência *kármica*, ao associar o motivo de sua doença com a má conduta que teve durante a vida, quando serviu ao exército e matou muitos comunistas, durante o período de perseguição política. Jenjira pondera que ele teria matado com boas intenções, isto é, para servir à pátria, mas Boonmee lamenta ter matado também muitos insetos em sua fazenda, ações que resultaram em um *karma* negativo. Como detalharemos mais adiante, o personagem foi inspirado na história de um homem, morador daquela região de Isan, que conseguia de fato se lembrar de suas vidas passadas, nas quais teria sido um caçador de elefantes, um búfalo, uma vaca e um fantasma errante, reencarnado sempre na mesma região. Em seu gesto fabulação, ao modo de uma revisão das ações praticadas, finalmente arrependido agora que a morte se aproxima, transparece a crença nos preceitos budistas, seu esforço por exercer discernimento e aceitar o fardo. Jenjira continua, lembrando

que seu pai também servia ao exército. Incumbido de caçar os comunistas, ele ia à floresta, no entanto, caçar animais. Ali permaneceu até aprender a conversar com eles. Este diálogo nos remete a *Mal do trópicos*, quando o soldado Keng chega a compreender o grunhido de um macaco, que lhe avisa do perigo, da proximidade do xamã. Boonmee lhe pergunta se seu pai, depois de morto, chegou a visitá-la. É potente desse modo de elaboração como, em uma única cena, a partir de diálogos condensados, os personagens manifestam tanto a respeito da relação de crença de cada um com o budismo, mas também quanto à agência dos seres da floresta e dos fantasmas. Comprova-se que a crença é sempre passível de discussão e incita uma imaginação fabuladora, que se prolonga tanto em direção às memórias mais antigas, em cruzamento com questões históricas importantes, quanto às previsões que se faz do futuro, agregando densidade temporal a simples conversação durante o intervalo de descanso. Por fim, a conversa culmina com o cochilo espontâneo de Boonmee. Sublinho, nesse sentido, esta breve consideração de Wangyal Rinpoche (2015), a respeito da experiência onírica: "(...) devemos reconhecer o grande potencial que o sonho representa para a jornada espiritual. Normalmente o sonho é considerado 'irreal', em oposição à vida 'real', quando estamos acordados. Mas não há nada mais real que o sonho". Como veremos, Boonmee chega a narrar um sonho quando se aproxima da morte, e as imagens escolhidas para representá-lo têm profunda conotação política e se relacionam com essa mesma história de perseguição aos comunistas, brevemente aludida nessa sequência que acabamos de abordar.

Finalmente, gostaríamos de destacar, por ora, apenas mais uma sequência de *Cemitério do Esplendor* em que a fabulação, interior à *mise-en-scène*, joga com elementos da crença budista diretamente associados à localidade em torno do hospital de Khon Kaen. No templo budista, próximo ao hospital em que Jenjira trabalha como voluntária, há estátuas de duas mulheres sobre o altar, que mais tarde descobrimos ser antigas princesas da região, atualmente reverenciadas como deidades. O caso nos indica, aliás, a profunda solidariedade entre os regimes monárquicos, anteriores à unificação da Tailândia (Sião), e os templos ou centros de culto ao budismo, plenamente consolidado como religião oficial. Mas tomamos conhecimento sobre a história das deusas pela própria elaboração do filme, que nos introduz as personagens encarnadas em forma humana, vestindo trajes comuns, para a surpresa de Jenjira, que havia parado para descansar debaixo de uma tenda (Fig. 81). São as próprias princesas que oferecem a Jenjira uma explicação a respeito da inesperada materialização: elas resolveram se manifestar em agradecimento às oferendas que Jenjira e seu companheiro norte-americano lhe

dedicaram, dias antes (Fig. 82). Curiosamente, quando vemos a tenda ainda de longe, com Jenjira lá debaixo, comendo algumas frutas, no cenário ao entorno constam algumas réplicas de dinossauros (Fig. 83), como se o artifício indicasse que o filme está prestes a nos situar diante de uma temporalidade demasiadamente remota. Mas aqui, novamente, a cena abriga elementos da cultura massiva, popular.

Figura 81. Deidades budistas encarnadas
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 82. Réplicas das deidades, ao fundo
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 83. Dinossauros de Khon Kaen
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)-

O modo como a primeira delas anuncia sua chegada é revelador dessa incongruência temporal, ou melhor, do anacronismo que a cena abriga: “Eu fiquei longe de casa durante muito tempo”. Ela é convidada por Jenjira a se sentar e a provar um pouco das pequenas frutas que estava comendo. Em seguida, a irmã dispõe algumas roupas em cima da mesa, recebendo a recusa de Jenjira, que alega não ter dinheiro para comprá-las. Esclarecem que as roupas não estão à venda, e agradecem pelas oferendas, pequenos animais em miniatura, causando certo estranhamento em Jenjira. Dessa vez são os objetos que realizam uma espécie de mediação entre as distintas dimensões de realidade que elas habitam. Primeiramente as frutas, em seguida as roupas, apresentadas ao modo de um reconhecimento mútuo: quando as princesas finalmente mencionam as oferendas, a coexistência de temporalidades heterogêneas se estabelece em cena, introduzindo o espectador à fabulação histórica que *Cemitério do Esplendor* abriga, por meio de vários outros elementos, como veremos a seguir, mas que só começa a se desenhar com maior clareza a partir desse momento.

Passado o sobressalto, Jenjira rapidamente se acostuma com a presença das deidades e demonstra gratidão por terem aparecido. Elas lhe contam, então, que os soldados do hospital de Khon Kaen, cuidados por Jenjira, jamais se recuperarão de sua doença do sono, porque naquela região havia, há milhares de anos, um palácio, que abrigou uma guerra entre dois reinos. O hospital teria sido erguido precisamente sobre os escombros do cemitério dos reis, e seus fantasmas ainda têm agência no presente, demandando a energia física dos soldados para continuarem travando suas guerras em outra dimensão temporal. A sequência termina com um silêncio mútuo, em tom cômico, quando uma delas diz: “Nós estamos mortas também”. Em resumo, nesta cena de conversação, formalmente resolvida em um único plano fixo, dá-se todo um ato de fabulação minucioso que propõe o cruzamento da experiência histórica longínqua com o presente, ao mesmo tempo em que solicita a crença na manifestação física das deusas. Ainda que parta deles, a fabulação do filme não precisa se adequar plenamente aos preceitos budistas, estes que atribuem as aparições fantasmagóricas à instabilidade mental, ao apego emocional pelos que já se foram. Produz-se, portanto, a partir da fabulação histórica e religiosa, uma intrincada rede de eventos temporalmente heterogêneos admitidos como coexistentes pela *mise-en-scène*: uma *mise-en-scène* que abriga essa heterogeneidade sem excessivos espanto e estranhamento, em uma conversação de escala miúda.

Procuramos demonstrar, neste tópico, uma variedade de cenas de conversação ao longo da obra de Apichatpong, a fim de avaliar como essas situações tornam-se propícias para a

efetuação de atos de fabulação que legitimam a experiência religiosa, sobretudo a partir de questões pertinentes à tradição budista, mas também abrem os filmes, sutilmente, para elaborações da experiência histórica da Tailândia. De que modo cada um dos filmes do corpus se relacionam efetivamente com os processos históricos, desde os trabalhos de pesquisa que os precedem às escolhas formais que serão levadas a cabo, é o que nos interessa investigar no capítulo seguinte. Supomos que, com essa ampla caracterização empreendida até aqui, tenha sido possível introduzir a obra de Apichatpong desde um aspecto que em nossa compreensão é fundante da complexidade temporal que o trabalho ficcional engendra.

Capítulo 2. FANTASMAS DA HISTÓRIA

Recém notamos em que consiste o gesto de invenção fabulatória no cinema de Apichatpong Weerasethakul e suas variações em alguns filmes. Incidindo e operando de diversas maneiras na realidade diegética, as fabulações têm a implicação fundamental, segundo nossa hipótese, de produzir o embricamento de estratos temporais em cena. Para Daniel Grinberg (2015), o cineasta interrelaciona uma multiplicidade de aspectos, endereçando ao espectador, de modo reflexivo, variáveis maneiras de se apreender a relação com o tempo. Dessa resolução formal emergem distintas figurações do tempo histórico, cujas características desejamos ressaltar aqui. Todos estes elementos se interseccionam nos filmes, que propõem uma fruição temporal ampliada, segundo a qual diversas camadas temporais coexistem, e cada plano parece comportar sua própria "densidade ontológica[31]" (SZYMANSKI, 2017, tradução nossa). Se a contemporaneidade, tal como formula Agamben (2009), é sobretudo uma não-coincidência ao seu próprio tempo, ao invés disso, movimento contínuo entre aderências e dissociações, quem sabe podemos julgar nestes termos essa coabitação de elementos heterogêneos que os filmes de Apichatpong colocam em relação. O contemporâneo designa uma concepção necessariamente não-homogênea do tempo em que prevalece o inatual, o anacrônico, pois expõe as fraturas do tempo, isto é, sua dimensão heteróclita.

Os filmes inauguram, assim, uma concepção singular da história, precisamente, contra a cronologia linear, teleológica, e contra as convenções epistemológicas da história positivista (DIDI-HUBERMAN, 2015). De tal modo que uma caracterização temporal dos filmes só poderia ser apreendida nos termos de uma contínua oscilação entre diversas instâncias ou dimensões da experiência, que os personagens mediam. Quiçá podemos contemplar a obra de Apichatpong como um "cinema da lentidão", que, de acordo com Song Hwee Lim (2014), confere primazia à passagem e à experiência do tempo. Distingue-se a passagem do tempo interior à realidade diegética, dimensão ontológica do filme, da experiência do tempo, dimensão fenomenológica, o tempo de fruição particular a cada espectador. Por ora, nos deteremos mais detalhadamente em aspectos ligados ao modo de articulação histórica em Apichatpong, isto é, à sua multiplicidade ontológica, pois eles nos parecem expressivos da

31 No original: "ontological depth" (SZYMANSKI, 2017)

heterogeneidade temporal em *Tio Boonmee* e *Cemitério do Esplendor*. Tomamos como propósito central deste capítulo, portanto, demonstrar como as questões históricas são internalizadas na *mise-en-scène*, de modo difuso, precário e alusivo.

Se tomássemos a representação em seu sentido mais convencional, poderíamos abordar os filmes sob o modo de um retrato peculiar da estrutura social tailandesa, que nos permitiria reconhecer, em variadas situações, as instituições importantes do país e seus lugares de poder. Não é fortuito que proliferem nos filmes de Apichatpong certas figuras imbuídas de autoridade, tais como o militar, o monge ou o médico. No entanto, esses personagens não serão exatamente legitimados em suas funções de poder. Pelo contrário, são com frequência deslocados, demovidos de suas posições sociais: o soldado torna-se a presa em *Mal dos trópicos*; já em *Cemitério do Esplendor* os soldados estão debilitados por uma doença crônica do sono; Jenjira questiona em tom de brincadeira os hábitos do monge, Tong, em *Tio Boonmee.* Esses lugares fixados pelas instituições, seja a monarquia, a junta militar ou o budismo sofrem, com frequência, certa perturbação na encenação. Na Tailândia, a recepção dos filmes de Apichatpong não costuma ser calorosa, vide o espanto de Benedict Anderson (2009), ao perguntar para um público de mais de cem alunos, em conferência na Universidade Thamasat de Bangkok, quantos ali conheciam *Mal dos trópicos* (2004). Em meados de 2007 no máximo quinze pessoas teriam levantado as mãos[32]. Certa impopularidade de Apichatpong em sua própria terra natal, enquanto os filmes fazem boas carreiras internacionais[33,] parece se dever, como já notamos, muito à inadequação de seu cinema quanto à representação dos valores identitários nacionais[34]. Mas, se as imagens tomam posição frente aos valores

---

[32] Apichatpong's film is, I think, especially "difficult" for today's *luk jin* middle class, not only because they are invisible within it, but also because it presentes a form of "Thai culture" with ancient roots that is "below them" as well as alien to their experience. To be able to dismiss it as "meant for Westerners" is to show one's own patriotic Thai credentials against the implicit threat that the film provides. Self-deception is necessarily involved, since the biggest addicts of Western consumerist culture are precisely the Bangkok burgeois. (ANDERSON, 2009, p.168).

[33] Ingawanij e MacDonald (2010) propõem que a relativa marginalidade da obra de Apichatpong na Tailãndia deva ser repensada à luz de sua própria formação na Escola do Instituto de Artes de Chicago, nos anos 1990, e por conta de certas escolhas estéticas motivadas sobretudo pelo cinema de vanguarda norte-americano do pós-guerra, que ele teve a oportunidade de conhecer durante este período: "This identity of the cosmopolitan cultural producer opposes itself to what might be called the cosmopolitanism of the masses lived through consumption (…) Apichatpong's mode of cultural practice constitutes a kind of contact zone with the West" (INGAWANIJ, MACDONALD, p.121).

[34] Apichatpong (2009) escreve, com estarrecimento, a respeito da nova legislação, que passou a vigorar nos anos 2000, e que advoga em torno da liberdade de expressão artística para produtores audiovisuais, servindo de baliza para o trabalho dos censores: "The basis for a ban order concern out three fundamental instituitons: *chart, sasana, phra mahakasat* – Nation, Religion, Monarchy" (WEERASEHTAKUL, 2009, p. 179).

dominantes, enfrentando questões nacionais – históricas ou presentes, políticas ou religiosas -, não se trata nunca de um enfrentamento frontal, mas oblíquo, mundano, distribuído pelo cotidiano, por meio da encenação de situações cômicas e desconcertantes que, por vezes, envolvem alguns desses personagens típicos do sistema social, revelando sua fragilidade. Quando os fantasmas se manifestam e partilham com os humanos, quem sabe a própria noção de sociedade se torne insuficiente para dar conta do amplo espectro de relações em jogo. Talvez por isso Adam Szymanski (2017, tradução nossa) prefira dizer de uma "ecologia do mundo fílmico"[35].

Figura 84. Cinema tailandês mainstream
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)-

Mesmo que indiretamente, a cinematografia de Apichatpong ressalta certas peculiaridades do comportamento nacionalista, levando o espectador tailandês a se deparar com seus próprios fantasmas históricos: talvez por isso seus filmes não sejam reverenciados no contexto de recepção doméstica. Ao menos, não com o mesmo entusiasmo com que são recebidos nos festivais europeus. Sem dúvida, o estilo cinematográfico de Apichatpong destoa do cinema tailandês *mainstream*, o ritmo é demasiadamente lento se comparado aos populares filmes de ação. Tal situação será, inclusive, sutilmente internalizada em *Cemitério do*

[35] No original: "ecology of the film world" (SZYMANSKI, 2017)

Esplendor, quando Jenjira e Itt vão ao cinema e assistimos junto aos personagens a um trailer de um filme, repleto de efeitos especiais, cenas de violência e perseguição, demonstrações de magia. (Fig. 84). Rachel Harrison (2010, p. 68, tradução nossa[36]) relata a recepção de *Mal dos trópicos* (2004) à época do seu lançamento na Tailândia: "membros da moderna elite urbana se referem ao filme como opaco, pouco interessante (*mai sanuk*) e 'muito internacional' (*sakon mak-mak*), termo que se usa amplamente para denotar o 'não-thai' e, portanto, culturalmente inacessível". A situação salienta como a estrutura social da Tailândia sustenta-se, em larga escala, pela afirmação de valores nacionalistas e pela defesa de certa singularidade ou "essência thai". Sendo o único país do sudeste asiático que não foi oficialmente colonizado, isto é, que manteve sua hierarquia monárquica (ainda que economicamente submetida a grandes potências, sobretudo Reino Unido e França, no século XIX, e Estados Unidos, no século XX), é senso comum que os tailandeses se regozijam com tal condição de exceção, como se mantivessem uma cultura mais pura, não maculada por intervenção colonial.

Michael Herzfeld (2010) pontua que a Tailândia teria a peculiaridade, isto sim, de ter padecido de um sistema político "cripto-colonialista": "condição em que a própria reivindicação de independência marca uma dependência simbólica e material das intrusivas forças coloniais" (HERZFELD, 2010, p.176, tradução nossa[37]). Basta ver como os nacionalistas se defendem da penetração de influências externas, no caso da relação com os ocidentais, chamados de *farang*. Segundo Pattana Kitiarsa (2010), acusa-se o Ocidente de ameaçar a independência do reino e de ruir a identidade cultural genuína siamesa/thai. Kitiarsa (2010, p. 62, tradução nossa[38]) apropria-se do conceito de orientalismo, formulado por Edward Said para designar um modo de pensamento fundado em uma distinção ontológica e epistemológica entre Oriente e Ocidente e propõe que o uso comum da expressão *farang* denota uma espécie de "thai-ocidentalismo, isto é, uma maneira histórica e

---

[36] No original: "(…) members of the modern urban elite audience refer to the film as opaque, unentertaining (*mai sanuk*) and very 'international' (*sakon mak-mak),* terms they use broadly to denote the 'un-Thai' and hence culturally inaccessible". (HARRISON, 2010)

[37] No original: "cyrpto-colonialism (…) the condition in which the very claim of independece mark a symbolic as well as material dependence on intrusive colonial power" (HERZFELD, 2010)

[38] No original: "Siamese/Thai Occidentalism, that is, an historically and culturally constructed way of knowing, dealing with, criticizing, condemning, consuming and imagining the West as a powerful and suspicious Other". (KITIARSA, 2010)

culturalmente construída de lidar com, criticar, condenar, consumir e imaginar o Ocidente como um Outro poderoso e suspeito"

Uma cena em *Tio Boonmee* sintetiza, ao modo de uma anedota, esse aspecto da identidade nacional e da relação do povo tailandês, em sua expressão dominante, com as potências colonialistas circundantes, e principalmente com os vizinhos laosianos. Boonmee reúne alguns dos trabalhadores no bosque de tamarineiras dizendo "Bonjour" e apresenta um deles para Jenjira: "Este é Nikom. Ele fala francês. Fugiu nadando quando o Laos foi destruído. Ele me ensinou muitas palavras em francês" (Fig. 85). Em seguida, exercita seu limitado vocabulário em francês, dirigindo-se aos homens: "Vous pouvez aller travailler maintenant" (Vocês podem ir trabalhar agora). Este segmento revela um comentário político despretensioso mas pertinente, convertido em situação cômica, ao demarcar o ponto de vista de um tailandês nacionalista, ex-soldado (Boonmee), diante da colonização francesa no Laos e, por consequência, seu senso de superioridade diante dos laosianos, aos quais ele se refere, em uma outra sequência, como "ótimos para o trabalho".

Figura 85. Laosianos trabalham para Boonmee
- frame de Tio Boonmee (2010)-

São muitos os aspectos históricos e políticos que se entrecruzam no universo dos filmes, alguns dos quais permanecem implícitos. Outros chegam a ser elucidados pela *mise-*

en-scène, como a guerra entre antigos reinos na região de Isan, narrada em *Cemitério do Esplendor*, tendo culminado com a delimitação das fronteiras modernas da Tailândia e do Laos. Por ora, questionamos, precisamente, como os filmes vinculam-se às questões particulares do território, quer dizer, a Isan e suas peculiaridades. Uma circunscrição da realidade de Isan em seus vários níveis, seria um denominador comum entre ambos os filmes do corpus. Por isso, um aprofundamento na compreensão deste contexto regional pode nos ajudar na apreensão do modo específico de elaboração histórica nos filmes, mas também da complexidade temporal que a mobilização de tais elementos permite.

2.1. Fantasmas errantes

Se procuramos distinguir, desde o capítulo anterior, quando os atos de fabulação se vinculam a aspectos específicos das tradições religiosas do budismo e do animismo, isto é, como operam ao evocar crenças religiosas e míticas, essa distinção, porém, não se mostra meramente arbitrária. B. J. Terwiel (1976) localiza uma extensa discussão entre estudiosos do budismo *Theravada*, em torno do que seria sua especificidade: a aderência simultânea dos praticantes, na Tailândia, a outros regimes de crenças, sobretudo em zonas rurais. Enquanto alguns justificam que, com o decorrer dos séculos, as práticas religiosas tornaram-se tão emaranhadas a ponto de ser difícil, hoje, estabelecer distinções significativas, outros autores preferem reconhecer a distinção entre as particularidades do budismo e as do animismo. "Desta perspectiva, o Budismo estaria preocupado com as vidas futuras e questões a serem cumpridas em outros mundos, enquanto as crenças religiosas locais lidam com o aspecto mágico da vida cotidiana" (TERWIEL, 1976, p. 392, tradução nossa[39]). Como notamos é ao nível de situações banais, de encontros fortuitos e conversas despretensiosas que os filmes de Apichatpong situam a intrincada convivência entre as duas tradições religiosas: "seu modo de lidar com os tabus sociais deliberadamente desarma os seus valores inerentes de choque, mergulhando-os em familiaridade cotidiana, em uma intimidade levemente desajeitada" (TEH, 2011, p. 604, tradução nossa[40]). Em suas convergências e apesar das contradições, budismo e animismo coabitam a cena. Contudo, se damos atenção ao processo histórico que culmina com o prevalecimento do budismo *Theravada* na Tailândia (este que se estabelece em

[39] No original: "From this perspective, Buddhism is concerned with future lives and otherworldly goals, whilst local religious beliefs deal with the magical side of everyday life" (TERWIEL, 1976)

[40] No original: "(…) his handling of social taboos deliberately defuses their shock value, dousing them instead with the quotidian familiarity, and slightly awkward intimacy, that are his trademarks". (TEH, 2011)

meados do século XIV), é notório como as crenças animistas passaram a ser discriminadas desde então, transformadas pela argumentação budista em superstições antigas que deveriam ser recusadas. O que não impediu, entretanto, a sobrevivência dessas crenças locais e sua ampla propagação até os dias de hoje.

Comecemos por um filme tailandês que representa de modo exemplar o impasse histórico entre as tradições budista e animista, ao mesmo tempo em que se distancia significativamente de tudo o que o cinema de Apichatpong assume em suas opções estilísticas: *Nang Nak* (1999), dirigido por Nonzee Nimibutr, é o terceiro maior sucesso de bilheteria da história do cinema tailandês, quiçá porque se situa precisamente entre esses dois pólos de compreensão religiosa tão significativos da constituição da etnia thai: a mitologia animista (o temor despertado por uma das lendas mais difundidas no país) e o papel histórico do budismo (sua missão de promover o discernimento, em detrimento das antigas lendas fantasmagóricas). A lenda transcorre no século XIX e conta que uma moça do interior, Nak, foi abandonada durante a gravidez por seu marido, Mak, convocado para lutar na guerra. Ela não resistiu ao trabalho de parto e morreu, tragicamente, junto com o bebê. Quando Mak enfim retornou da guerra, Nak e seu filho materializaram-se como fantasmas. O marido, contudo, não toma conhecimento imediato de sua natureza espectral, embora os vizinhos o tentassem alertar (Fig. 86). Mak só vai compreender que a esposa é de fato um fantasma quando a observa esticar o braço, imensamente elástico, por debaixo o assoalho da casa para recolher uma fruta caída. Ele foge do vilarejo para o templo budista local, onde conta com a ajuda do abade, espécie de exorcista, Somdet To (Fig. 87).

Figura 86. Fantasma Nak
- frame do filme Nang Nak (1999)

Figura 87. Abade Somdet To
- frame de Nang Nak (1999)

Do ponto de vista da tradição budista, essa narrativa popular emblematiza um apego aos antepassados, sentimento nocivo que impede a liberação e a aceitação da fluidez da vida em todas as suas etapas. A penetração da lenda encenada em *Nang Nak* no âmbito da cultura popular tailandesa é tamanha que conta-se mais de vinte adaptações para o cinema, além de quadrinhos, novelas gráficas e radiofônicas e óperas (CHO, 2017). Há inclusive uma capela dedicada ao espírito de Mae Nak à beira do canal de Phra Khanong, subdistrito de Bangkok, no templo de Wat Mahbut, onde devotas costumam fazer oferendas, pedindo por um parto tranquilo e pela liberação de seus maridos do serviço militar (Fig. 88; Fig. 89). "A maior parte das famílias tailandesas mantêm em casa uma espécie de oratório, pequenas capelas, que servem para abrigar os espíritos errantes de seus ancestrais" (GREEN, 2013, p. 123, tradução nossa[41]).

Figura 88. Oferendas a Mae Nak, no canal de Phra Kanong, Bangkok

Figura 89. Mae Nak, escultura em madeira (souvenir)

No filme de Nonzee Nimibutr, adotam-se as convenções de gênero, ora como melodrama, quando o fantasma ainda não foi reconhecido como tal e o reencontro mobiliza situações de afeto, ora como filme de horror, quando o fantasma de Nak é retratado como um terrível demônio à espreita do marido inocente, que ignora sua verdadeira condição. Conforme destaca Ronald Green (2013), o cinema tailandês vale-se com frequência da adaptação de contos populares da mitologia animista, mas chega a ser discrepante como, em geral, esses fantasmas são sempre de mulheres, por vezes sedutoras, o que só vem a reforçar

[41] No original: "Most Thai families keep a small, dollhouse-like item in their homes as shrines to house the peta spirits of their ancestors" (GREEN, 2013)

uma série de estereótipos misóginos corroborados pela tradição budista, eminentemente patriarcal. “Como no Japão antigo (...) a transição ao patriarcado, diz-se, é acompanhada da criação de uma mitologia sobre espíritos femininos demoníacos” (GREEN, 2013, p. 129, tradução nossa[42]).

Francisca Cho (2017) também pontua a esse respeito que a ampla repercussão de *Nang Nak* teria, de fundo, inquietações sociais geradas desde os grandes avanços do movimento feminista e da autonomia conquistada pelas mulheres na Tailândia contemporânea, em detrimento da concepção budista tradicional, essencialmente machista, posição que o filme de Nonzee Nimibutr encampa. Arnika Fuhrmann (2016) desenvolve uma leitura a respeito das questões de gênero em *Nang Nak*, e também sobre a representação da homossexualidade na obra de Apichatpong, o que nos parece bastante pertinente, embora não seja essa a nossa ênfase. Interessa-nos sobretudo, do ponto de vista temporal, ampliar nossa compreensão acerca das cosmologias budista e animista e perceber suas condições de convivência na Tailândia. Sublinhamos que a tradição *Theravada* é tida como a linhagem budista mais conservadora e que seu arraigamento à estrutura social da Tailândia, atrelado aos sentimentos de orgulho nacionalista e respeito à instituição monárquica, são aspectos que não escapam aos filmes de Apichatpong, em comentários pontuais. Tampouco o cineasta adere a um modo de representação do fantasma dominante no cinema tailandês, se observamos, por exemplo, a figuração do retorno fantasmagórico de Huay, esposa de Boonmee, que de modo algum reitera estereótipos de gênero. Pelo contrário, revela-nos mais acerca de uma fragilidade dos humanos, por conta do vínculo não rompido com os seus fantasmas familiares.

Nang Nak circunscreve com ênfase o caráter eminentemente político assumido pelos monges nos pequenos vilarejos, onde os templos budistas foram se estabelecendo historicamente. No contexto dessa nova organização da estrutura social das aldeias rurais no sudeste asiático, por volta do século XIV, com a chegada de monges do Sri Lanka que seguiam a tradição *Theravada*, os cultos locais aos espíritos foram confrontados, reavaliados do ponto de vista da prática do *dharma*, o que não quer dizer que tenham sido combatidos. “Os contos budistas funcionam, com frequência, trazendo os incautos, crentes do folclore, sob o jugo budista, resultando em coexistência, mais do que em erradicação dos cultos nativos aos

[42] No original: “Like ancient Japan, some have suggested that ancient Thailand was a matrilineal society. In both cultures the switch to patriarchy is said to have been accompanied by the creation of mythology about female demonic spirits” (GREEN, 2013).

espíritos" (CHO, 2017, p. 51, tradução nossa[43]). Essa pontuação de Cho é fundamental quando se trata dos filmes de Apichatpong: temos um retrato do budismo, enquanto modo de viver que prega a tolerância e o discernimento, profundamente arraigado ao cotidiano. No entanto, a proeminência do budismo jamais foi suficiente para destituir a influência das crenças animistas, que seguem rondando o imaginário dos personagens, também a orientar seu modo de viver. Segundo John Clifford Holt (2009), a figura do monge passou a ser reconhecida, nas aldeias, como um mediador, um aliado, capaz de ajudar os homens comuns com a transmutação de estados mentais de sofrimento. Em compensação, exigia-se dos aldeões uma mudança de comportamento e estimulava-se a conquista de méritos, como modo de se redimir más ações, através da ajuda material aos monges e aos templos. Este processo histórico que consistiu na interpretação e transformação das crenças locais pela visada budista, Holt (2009) nomeia "budacização"[44]; mas talvez seja mais significativo ainda considerarmos a sua contraparte, isto é: "a maneira pela qual as práticas budistas foram interpretadas por pessoas cujo modo de apreensão epistemológico era guiado pela ontologia do culto aos espíritos" (HOLT, 2009, p. 255, tradução nossa[45]).

Na verdade a própria literatura budista, em vários países asiáticos, é repleta de exemplos da manifestação de fantasmas. Tampouco nega-se a veracidade destas experiências. Pelo contrário, como enfatiza Francisca Cho (2017, p. 51, tradução nossa[46]), os fantasmas "(...) funcionam como contraste para a demonstração dos poderes protetores da disciplina budista contra a possessão espiritual e o perigo dos desejos e emoções fora de controle que os demônios malévolos vêm incorporar". Tanto é que a cosmologia budista agrega em sua designação da roda de *Samsara* o reino inferior dos *preta* (em páli), ou fantasmas famintos, noção que remonta, por sua vez, a outra influência mais longínqua, o hinduísmo, originário da Índia, que há muito já tinha se estabelecido dentre os cultos dominantes no Império *Khmer*. Os pretas enfrentam constante necessidade e não podem satisfazer seus desejos, a menos que

43 No original: "Buddhist tales often function to bring these minions of folk belief under the Buddhist yoke, resulting in coexistence rather than eradication of native spirit cults"

44 No original: "Buddhacization" (HOLT, 2009).

45 No original: "Inspiriting refers to the manner in which aspects of Buddhist practice have been interpreted and practiced by people whose epistemology is dominated by the ontology of the spirit cults" (HOLT, 2009)

46 No original: "Spirits and demons function as foils that demonstrate the protective powers of Buddhist discipline against spirit possession and the danger of unbridled desire and emotion which the malevolent demons are made to embody" (CHO, 2017)

sejam auxiliados pelos vivos, que têm a chance de dedicar oferendas aos seus entes queridos recém-falecidos como forma de ajudá-los, caso eles venham a renascer como fantasmas:

> É para ajudar esses seres que realizamos cerimônias durante ou após o funeral. Mas como nunca podemos saber onde o finado renasceu, realizamos cerimônias fúnebres sempre que uma morte acontece, de tal modo que se o finado renasceu no Mundo dos Petas, ele possa se beneficiar de nossa cerimônia aqui, e mesmo se ele veio a renascer em outro lugar, podemos adquirir méritos para nós mesmos. (SILANANDABHIVAMSA, 2005, p. 4)

Em *Tio Boonmee*, após a morte do protagonista, acompanhamos justamente uma dessas cerimônias fúnebres (Fig. 90, Fig. 91), similar, porém mais sofisticada que aquela performada em *Pessoas Luminosas*, pois realizada em um templo, conforme a tradição *Theravada*, com a presença de vários *bhikkhus*, os monges encarregados de conduzir a cerimônia, com cantos e preces. De acordo com Silanandabhivamsa (2005, p. 5), uma cerimônia fúnebre deve seguir estes procedimentos: os parentes reúnem-se com os *bhikkhus* e comprometem-se com os cinco preceitos do *Panca Sila* (abster-se de relações com seres nocivos, não roubar, não mentir, não se deixar levar por má conduta sexual, não se intoxicar). Em seguida oferecem aos *bhikkhus* alguma peça de roupa ou objeto que tenha pertencido ao falecido e convidam o ente querido a tomar parte do mérito que aquela cerimônia enseja, rejubilando-se nas oferendas. Caso tenha renascido no reino dos *preta*, o falecido poderá se beneficiar de roupa, ornamentos, morada, alimento e tudo o mais que tenha sido ofertado, livrando-se imediatamente do estado doloroso ao qual veio a padecer. Sete dias depois do funeral, uma nova cerimônia deve ser realizada, com a intenção de ajudar o falecido a se livrar dos traços kármicos negativos. Depois da cerimônia dedicada a Boonmee, já em um quarto de hotel, sua irmã, Jen, e sua sobrinha, Roong, abrem envelopes e contam o montante das doações que os amigos e familiares lhe dedicaram.

Figura 90. Bhikkhus conduzem cerimônia fúnebre - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 91. Comunidade reúne-se em memória do falecido - frame de Tio Boonmee (2010)

Interessa-nos notar como os filmes de Apichatpong respeitam as crenças cosmológicas, tanto do budismo quanto do animismo, colocando-as em pé de igualdade, por assim dizer, visto que ao optar por retratar os fantasmas e humanos, lado a lado, ao modo de uma convivência, recusa-se o motivo do horror, ao qual *Nang Nak*, de Nonzee Nimibutr, recorre com veemência, para então alçar o budismo a um lugar privilegiado, normativo. Na lenda popular de Mae Nak, outra figura reverenciada é justamente o abade Somdet To, conhecido por ser um grande curandeiro e por ter dominado o espírito rebelde do fantasma, sendo que a ele também é dedicado uma série de cultos. Tamanha é a profusão dessa lenda no país que ela seria, segundo Justin McDaniel, citado por Cho (2017), uma das expressões dominantes do budismo *Theravada* tailandês, se comparado às tradições de outros países. O que também é muito curioso nessa lenda são alguns aspectos da biografia do abade Somdet To, que teria erigido sua reputação como curandeiro e mago depois de ter sido treinado por mestres laosianos, quando viveu no nordeste da Tailândia (terreno onde vários filmes de Apichatpong se desenrolam, a região fronteiriça de Isan) De certa maneira, a figura de Somdet To simboliza essa permeabilidade cultural pregnante à região nordeste. Ele absorveu o conhecimento nativo a respeito das crenças nos fantasmas, para em seguida tornar-se um grande pregador da sensibilidade budista, oferecendo, em contrapartida, uma compreensão acerca da realidade *kármica* daqueles que morreram tragicamente e tornaram-se fantasmas errantes.

Em *Tio Boonmee* somos situados precisamente nesse interregno das tradições budista e animista, em Isan. Destacamos no capítulo anterior como, em uma cena de conversação, o personagem Boonmee fabulava em torno da experiência *kármica,* ponderando sobre as próprias ações no passado, com temor de suas próximas encarnações. As noções budistas de *karma* e mérito nos dão base para compreender como o processo de budacização se deu, no sudeste asiático, ainda que as crenças na realidade anímica tenham se perpetuado, o que constitui uma peculiaridade da manifestação religiosa na Tailândia. Segundo as conclusões de Terwiel (1976), após um trabalho etnográfico desenvolvido no vilarejo de Wádsãancâw, no norte da Tailândia, faz-se notar que somente aquelas ideias budistas capazes de serem interpretadas nos termos do animismo foram plenamente incorporadas à vida religiosa dos aldeões. Assim, os monges não seriam tão somente figuras de autoridade política na Tailândia rural. Sobretudo eles são reconhecidos por suas capacidades mágicas, capazes de consagrar a água, amuletos e outros objetos protetivos, trazendo méritos para os que neles confiam. Em

Hotel Mekong, fabula-se a respeito de um pote de barro que, se devidamente benzido por um monge, seria a única maneira de aprisionar o fantasma *pob.* Embora estejamos procurando destacar as distinções entre cada uma das tradições, nota-se que muitas vezes esse limiar é muito tênue, a ponto de tornar-se praticamente indiscernível. Segundo Terwiel (1976, p. 403), há duas leituras possíveis do processo histórico de budacização: a primeira seria uma posição sincretista, e assume que os conceitos budistas foram incorporados à visão de mundo animista; a segunda seria uma posição sectária, endossada sobretudo pelo discurso oficial e pelos tailandeses das áreas urbanas, que não admitem a coexistência dos dois regimes de crença e consideram o ensinamento budista superior ao culto aos espíritos.

Propomos que em *Tio Boonmee* estaria em jogo um modo de figuração que torna equânimes o peso de cada uma das tradições religiosas, respeitando-as em grande medida. Por vezes, elaboram-se situações cômicas a partir de tabus e preceitos, sempre trazendo-as para uma dimensão mundana. Estas convocações de elementos religiosos nos filmes, ainda que fundantes da narrativa e da *mise-en-scène*, não se dão, tampouco, de maneira plena nem direta. A aparição do macaco-fantasma, ser mítico que remonta ao imaginário local, é gradual, por meio de um ato de fabulação contínuo, que se inicia ainda no prólogo do filme, antes de conhecermos os outros personagens. Trata-se de uma breve tomada na qual aquele ser, ainda incógnito, apresenta-se e dirige o olhar para o espectador (Fig. 92). No entanto, a natureza misteriosa do ser da floresta só nos será explicada em pormenores quando o ato de fabulação torna-se interior a uma cena de conversação, quando da manifestação física de Boonsong, filho desaparecido de Boonmee, que resguarda ainda algum tipo de conexão com seus familiares e memórias de sua vida anterior como humano, ainda que metamorfoseado em macaco-fantasma (Fig. 93).

Figura 92. Macaco-fantasma, no prólogo do filme - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 93. Boonsong retorna metamorfoseado - frame de Tio Boonmee (2010)

No filme, essa entidade fantasmagórica é nomeada *Phi Ling* (segundo a pronúncia dos personagens), mas não encontramos qualquer referência a lendas populares que se refiram a tal criatura, senão a uma espécie de macaco-fantasma conhecida como *Phi Poang Khang*, que viveria, segundo a crença, próximo a certos locais da floresta em que a terra é salgada. Uma particularidade desse ser fantasmagórico é que ele teria o costume de descer das árvores onde vive, durante o período da noite, para sugar o sangue de humanos desprevenidos que estejam dormindo nos arredores, chupando-lhes o dedão do pé. De fato, este desenho de *Phi Poang Khang* (Fig. 94) nos mostra um indivíduo muito semelhante àquele figurado em *Tio Boonmee*, o que nos leva a pensar que o *Phi Ling* seja, de fato, uma referência implícita a este personagem lendário, embora o filme não avance em caracterizá-lo, por meio da fabulação, em acordo com esse hábito vampiresco tão específico.

> A relativa lacuna de uma tradição icônica de representação dos *phi*, bem como de qualquer administração social dos cultos ou de orquestrações rituais públicas são, penso eu, indicações claras da falta de institucionalização do culto aos espíritos" (HOLT, 2009, p. 18, tradução nossa[47])

Figura 94. Phi Poang Khang (gravura)

[47] No original: "The relative lack of an iconic tradition for the representation of phi, the relative lack of social administration related to the cult, and the relative paucity of public ritual orchestration is, I think, a sure indication of a relative lack of institutionalization of the phi cults in general" (HOLT, 2009)

Sua aparição em cena é construída, gradualmente, por uma percepção auditiva dos outros personagens reunidos à mesa de jantar, sendo que a esta altura o fantasma de Huay também já havia se manifestado. Os vivos concordam, com estranheza, terem ouvido um barulho do lado de fora da casa. Temos então dois planos curtos, um plano-geral das montanhas (Fig. 95), e outro que mostra um caminho escuro para dentro da mata (Fig. 96). Logo em seguida Boonsong é notado, subindo as escadas, enxergamos somente seus dois olhos vermelhos resplandecentes em meio à escuridão (Fig. 97). Sua aparição causa, primeiramente, hesitação e desconfiança entre os outros personagens, antes de ser naturalizada em cena, precisamente a partir do momento em que a família reconhece a voz de Boonsong, idêntica a quando ele era humano. Ele se senta à mesa juntos aos outros para alertar seu pai, Boonmee, de que há muitas criaturas famintas e espíritos, do lado de fora, à sua espreita. Criaturas como ele, que podem sentir de longe sua doença e a aproximação de sua morte. Novamente, a fabulação aponta para o fato de que a percepção espectral tem uma dimensão predominantemente sensorial e que abandonar o corpo não implica abandonar os sentidos ou mesmo as memórias, ou seja, algo permanece de apego à vida passada, argumento mutuamente assimilado pelas tradições budista e animista.

Figura 95. Tomada externa das montanhas - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 96. Caminho obscuro para dentro da mata - frame de Tio Boonmee (2010)

Tanto quanto em *Cemitério do Esplendor*, quando há a aparição das deusas, em *Tio Boonmee* é o próprio personagem, Boonsong, quem procede com o ato de fabulação e nos explica sobre a existência do macaco-fantasma e a respeito de sua manifestação. Recordando-se de sua vida humana, ele relata que sua primeira aproximação àqueles seres da floresta aconteceu mediada por sua obsessão e curiosidade fotográfica, quando costumava sair para

registrar imagens das montanhas. De acordo com a cosmologia budista do *Samsara*, os fantasmas errantes experimentam, precisamente, tal sentimento de insaciedade e obsessão. Certo dia ele constatou, após a revelação de uma fotografia, os traços de um animal misterioso, capturado em pleno movimento enquanto saltava de uma árvore a outra (Fig. 98). Isto nos remete, inclusive, à discussão em torno da ontologia da imagem fotográfica conforme formulada por André Bazin (2014): a fabulação argumenta a favor de que o equipamento mecânico seria capaz de apreender a existência de um ser mítico. Assemelha-se, também, ao motivo obsessivo da busca que orientava o dispositivo na videoinstalação *Vampiro* (2008). De certa maneira, a narração de Boonsong opera como recurso metalinguístico que aponta para a própria opção de Apichatpong por figurar concretamente em cena os macacos-fantasmas, não apenas como mobilizadores de um suspense diegético, logo desfeito, mas principalmente como agentes de um modo de interação sociocósmico. Isto é, os macacos-fantasmas são atribuídos de voz ativa, para enunciar sua própria história e atestar sua existência, rompendo a suposta distância entre os seres humanos e os seres espectrais, o que nos dá a ver uma complicação temporal, já que o tempo mítico se intersecciona àquele da vida ordinária.

Como o personagem relata, a existência dos macacos-fantasmas é um elemento da vida cotidiana em sua região, passível de crença e dúvida, uma história contada pelos mais velhos para precaver as crianças quanto aos perigos da floresta. De certa maneira, Boonsong é impelido a transmutar-se em um fantasma obsessor por conta de sua sintonia com os macacos-fantasmas, cuja imagem ele desejava capturar, obcecado. Resultou que ele mesmo foi capturado, passando a fazer parte do mundo mítico. Portanto, o filme valida o teor da lenda local ao inscrevê-la em uma fatura tipicamente realista, no transcorrer de uma cena de conversação aparentemente banal, durante um jantar, de modo que o mito abandona sua posição de reserva imaginária e adquire concretude no âmbito do cotidiano. Diferentemente de *Mal dos trópicos* (2004), em que a metamorfose implicava na aniquilação do soldado, depois de uma longa perseguição, aqui a situação é descrita sensorialmente.

Figura 99. Sol entre as copas das árvores - frame de Tio Boonmee (2010)

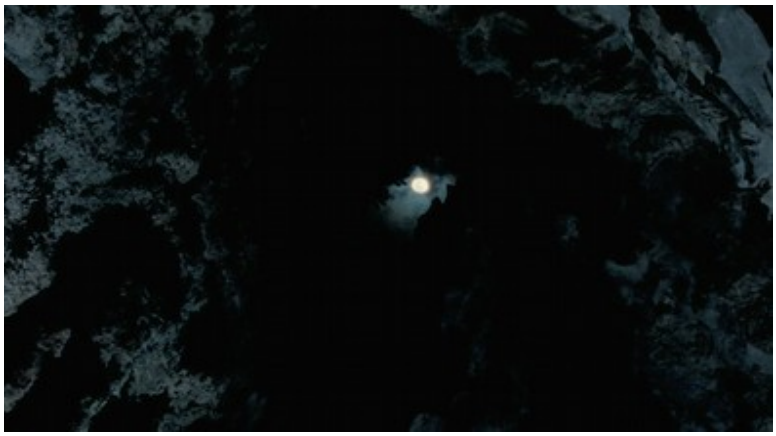

Figura 100. Lua, durante fabulação de Boonmee - frame de Tio Boonmee (2010)

Enquanto vemos este plano (Fig. 99), do sol penetrando por uma brecha entre as copas das árvores da floresta, Boonsong conta que, a partir do encontro com os outros macacos-fantasmas, e especialmente depois de conhecer uma companheira, seu cabelo começou a crescer e sua pupila a se dilatar: a metamorfose não é caracterizada por ele como evento traumático. Um plano muito similar a este, agora da lua, será retomado ao final do filme, como reincidência formal, precisamente quando Boonmee está prestes a morrer na caverna (Fig. 100), sendo espreitado pelos macacos-fantasmas que parecem aguardar sua morte. Ele se queixa que seus olhos estão abertos, mas que já não pode ver. Pela reformulação do mesmo plano em outro contexto, com a câmera voltada para o céu, o filme aproxima as duas fabulações e nos sugere que Boonmee também se aproxima de uma nova transformação, quando ele deverá renascer como macaco-fantasma. Segue-se à sua rememoração de uma vida passada - quando ele afirma se lembrar, ainda que com pouca precisão, ter nascido naquela mesma caverna - um cruzamento temporal complexo pela enunciação de um sonho futurista distópico, que comentaremos a seguir. Enquanto isso, no entorno da caverna, vemos os macacos-fantasmas que observam Boonmee com certa distância (Fig. 101; Fig. 102). O filme nos assegura, assim, o sentido da alteridade e de uma dimensão sociocósmica de interação (DESCOLA, 2015). Conforme a caracterização sumária de Descola (2015), o que distingue o modo de interação animista é o fato de seres morfologicamente heterogêneos reconhecerem-se, possuindo uma interioridade comum. Nesta sequência, o processo interior de rememoração que Boonmee expressa o vincula àquele mesmo lugar, à caverna. Portanto, por meio da

fabulação mítica, sugere-se uma concepção cíclica do tempo histórico, o que coincide com a economia de mortes e renascimentos segundo a cosmologia budista *samsárica*.

Figura 101. Macacos-fantasmas à espreita - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 102. Dois olhos vermelhos na escuridão - frame de Tio Boonmee (2010)

May Adadol Ingawanij (2015) tem especial interesse pelos cruzamentos que os filmes de Apichatpong propõem entre mitologia e tempo presente. Para ela, a selva seria o lugar privilegiado deste encontro, notadamente desde *Mal dos trópicos*. Lá onde estão as ruínas do Império *Khmer*, os agricultores perseguidos pelo governo central encontraram refúgio e também os universitários, após a grande revolta estudantil de 1973 em Bangkok[48]. A violência de Estado e o monitoramento de regiões fronteiriças acometeu vários vilarejos de Isan, com a instauração de uma agenda anticomunista a partir dos anos 1960. Há ligações estreitas entre a ocupação militar no nordeste e sua posição estratégica durante a guerra do Vietnã, estando a Tailândia sob a esfera de influência dos Estados Unidos. Foi construído todo um sistema de rodovias que facilitou a vigilância da população e o acesso a Isan, a partir do Laos, como território de apoio militar, caso fosse necessário sua efetivação. Então, Isan tornou-se uma espécie de laboratório de preparação para a guerra e o território tailandês, naquela região, foi bombardeado inúmeras vezes, o que atravessa a vida da atriz Jenjira Pongpas. Episódios que

[48] No documentário *Paradoxocracy* (2013), dirigido por Pen-ek Ratanaruang, explica-se este episódio que tornou-se um divisor de águas na história política moderna da Tailândia. Um grupo expressivo de estudantes universitários, baseados em Bangkok, iniciou um movimento popular, inédito no país àquela altura, cuja principal demanda era pela instituição de uma assembleia constituinte, com a devida transição para um regime democrático. Tratava-se de uma oposição aos sucessivos abusos e ao cerceamento à liberdade de expressão que se tornava, cada vez mais, publicamente notório - em especial durante o período em que o general Sarit Thanarat esteve no comando do país. No dia 14 de outubro de 1973, quando os estudantes conseguiram alcançar o palácio para negociar suas propostas junto a um representante do rei, houve forte repressão policial, resultando em 77 mortos e 857 feridos.

tangenciam este período serão rememorados pelas diferentes personagens que ela interpreta em *Hotel Mekong* (2012) e *Cemitério do Esplendor* (2015). Então, o imaginário em torno da selva e das regiões de fronteira não se limita ao medo incitado pelos fantasmas da tradição animista. Há também os fantasmas políticos, e *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010) abriga a história do vilarejo de Nabua como pano de fundo.

2.2. As viúvas de Nabua

Quanto ao processo de pesquisa que culminou com o longa-metragem *Tio Boonmee* e seu vínculo com a região de Isan, Weerasethakul (2014) conta em entrevista que tomou conhecimento da história do personagem Boonmee por meio de um livro, escrito em 1983 por um monge que vive no templo Sang Arun, em sua cidade natal, Khon Kaen. O monge relatava casos sobre a vida deste homem, um habitante local, que começou a frequentar o templo para praticar meditação e podia se lembrar de suas vidas anteriores. “Ele foi um caçador de elefantes, um búfalo, uma vaca e um fantasma errante. O que me interessou foi o fato de que ele sempre renascia e vagava na mesma região, no nordeste” (WEERASETHAKUL, 2014, p.78). O cineasta deu início, então, a uma pesquisa naquela região - onde também nasceu sua principal colaboradora, a atriz Jenjira Pongpas - em busca de familiares remanescentes de Boonmee que pudessem confirmar as histórias do livro, já que àquela altura ele já tinha falecido. Havia, desde o início, a preocupação em respeitar as particularidades regionais, por exemplo, o dialeto de Isan, muito diferente do tailandês falado em Bangkok, por conta da influência do Laos. Em uma típica cena de conversação, no começo do filme, Boonmee e Jenjira se divertem expondo seus preconceitos em relação aos laosianos (Fig. 103). Ela argumenta que eles cheiram mal; ele pondera que, pelo menos, os laosianos trabalham melhor que os tailandeses, referindo-se a Jaai, o enfermeiro que cuida de sua doença nos rins, operando a diálise. Enquanto isso, Sakda comenta que tentou conversar com Jaai, sem sucesso, por não entender o dialeto.

Figura 103. Jaai, imigrante laosiano, observado pelos três tailandeses - frame de Tio Boonmee (2010)-

Essas são apenas algumas pontuações do roteiro que nos aproximam da complexa realidade política de Isan, mais especificamente do preconceito vigente. Outras situações irão, pouco a pouco, tornar mais evidente o sentimento de superioridade dos tailandeses em relação aos vizinhos laosianos. Conforme escreve Ronald Green (2013), o filme nos endereça, como problema constitutivo do povo *thai*, uma difícil assimilação das alteridades:

> O "outro" no filme é qualquer coisa definida pela sociedade como estrangeiro ou fora de alcance, seja o comunismo, os espíritos da natureza, ou o comportamento inaceitável das mulheres e dos fantasmas femininos (...) nós tentamos eliminar a alteridade do mundo para seguir com as linhas designadas pela cultura dominante. (GREEN, 2013, p. 136, tradução nossa[49])

Questões políticas específicas de Isan nos aparecem de maneira dispersa, muitas vezes em breves comentários inseridos em cenas de conversação. Quando Boonmee dialoga com Jenjira a respeito de sua trajetória *kármica*, surge o tema da perseguição aos comunistas durante os anos 1960. De fato, esse imenso trauma histórico da política tailandesa moderna,

[49] No original: "The "other" in the film is anything defined by society as foreign and off limits to us whether it be communism, nature spirits, or the unacceptable behavior represented by women or female ghosts (...) we try to eliminate alterity from the world and stay within the lines drawn by the dominant culture" (GREEN, 2013)

sobretudo para os moradores de Isan, figura como pano de fundo à encenação da vida de Boonmee, desde o projeto de pesquisa e escolha da locação. Precede ao longa-metragem um projeto mais extenso, denominado *Primitive*, baseado no vilarejo de Nabua. Em sua primeira expedição por Isan, Apichatpong estava acompanhado da atriz Jenjira Pongpas, que desejava reencontrar seu pai. "Ele falou sobre os anos 1960, quando trabalhava como funcionário do governo, reprimindo o comunismo. Pela primeira vez em nossa jornada, a palavra foi dita." (WEERASETHAKUL, 2014, p. 81). Durante o período de repressão, o pai de Jenjira era responsável por levar filmes de propaganda em 16mm até os aldeões para convencê-los do perigo do comunismo.

Dentre as aldeias visitadas pela equipe durante a pesquisa estava Nabua, na província fronteiriça de Nakhon Phanom, à beira do rio Mekong, onde o projeto *Primitive* se fixou. Diante da acusação de que os agricultores eram ligados ao comunismo, nos anos 70, os militares montaram uma base para administrar as atividades diárias dos aldeões, antes de levarem a cabo uma cruel operação de extermínio. Muitos conseguiram fugir para a selva, mas nunca retornaram. Houve tortura, estupro, pessoas foram assassinadas dentro de suas próprias casas. Ao cabo da ocupação, restaram no vilarejo apenas as viúvas e suas crianças. Neste ponto, a perseguição política e o trauma histórico se vinculam a um mito do distrito de Renu Nakhon, onde Nabua está localizada: "há uma antiga lenda sobre uma 'viúva fantasma' que sequestra qualquer homem que entre em seu império. Ela os leva para junto de seus outros maridos em uma terra invisível" (WEERASETHAKUL, 2014, p. 83).

Com a descoberta de Nabua, a equipe aproximou-se de um grupo de adolescentes que passava os dias bebendo, enquanto não chegava a temporada de trabalho na colheita de arroz. Durante um período de cinco meses de pesquisa de campo, os adolescentes colaboraram com o projeto *Primitive*, que resultou em dois curta-metragens - *Uma carta para o tio Boonmee* (2009) e *Fantasmas de Nabua* (2009) - e outros seis vídeos que compunham uma instalação apresentada pela primeira vez em Munique. Os jovens chegaram a assumir a câmera em alguns desses vídeos, o que reforça o caráter colaborativo do projeto e o papel de Apichatpong como catalisador do dispositivo, como se dava também em *Objeto misterioso ao meio-dia*:

> Eu poderia ter acessado a geração anterior, que experimentou grande privação e brutalidade, em primeiro lugar. Mas não sentia que eu possuía o mesmo nível de experiência que eles. Não falávamos a mesma língua, em termos de mídias e modos de viver. Por outro lado, eu estava bastante confortável com esses jovens, com a maneira como se vestiam e comunicavam. Por conta disto, decidi trabalhar com eles. Antes do projeto, os adolescentes sabiam da história do massacre, dos estupros, e outros tipos de violência naquela região onde cresceram. Mas eu não queria tratar disto diretamente no projeto Primitive. Quero dizer, não me interessava filmar

> diretamente o espólio. Era como se compartilhássemos de atividades em comum, jogássemos uma espécie de jogo, sabendo que aquela terra abriga todas essas histórias. (WEERASETHAKUL, 2011, p. 50, tradução nossa[50])

Os jovens criaram juntos, para a cenografia do projeto *Primitive*, uma nave espacial, que consistia em uma estrutura de metal e madeira projetada pelos próprios participantes, tendo sido decorada com luzes vermelhas em seu interior. No curta-metragem *Uma carta para Tio Boonmee* (2009), realizado nesta oportunidade, vemos a tal nave espacial, de relance, da abertura de uma janela (Fig. 104), enquanto a câmera percorre vagarosamente a casa de madeira tradicional que seria usada como locação para o longa-metragem. Ouvimos Apichatpong narrar, na banda sonora, seu encontro com o livro escrito pelo monge de San Arun e, finalmente, sua chegada a Nabua, cuja paisagem não era exatamente parecida ao local onde Boonmee morava, sendo, porém, adequada ainda assim para abrigar sua história de vida. Nas paredes da casa constam retratos antigos de pessoas já falecidas, algumas das quais possivelmente impelidas a fugir do vilarejo para nunca mais voltar (Fig. 105), como a narração sinaliza quando os retratos aparecem: "Uma vez o exército ocupou esse lugar. Eles mataram e torturaram os moradores".

Figura 104. Nave espacial (Projeto Primitive) - frame de Uma carta para o Tio Boonmee (2009)

Figura 105. Retratos dos aldeões de Nabua - frame de Uma carta para o Tio Boonmee (2010)

[50] No original: "I could have gone to the older generation who experienced the hardship and brutality frsthand. But I felt that I didn't have a similar background as theirs. I don't speak the same language in terms of the media and how people live. By contrast, I was very comfortable with these young people, the way that they dress and speak. Because of that, I decided to work with them. Before the project, the teenagers already knew the history of killing, rape, and other violence in the land where they grew up. But I didn't want to talk about it directly in The Primitive. I mean I didn't want to explicitly flm the hardship. It was more like we did activities together, playing a kind of game, knowing that this land has this history, and I think that was really enough" (WEERASETHAKUL, 2011)

A narração transcorre como se o fantasma de Boonmee fosse diretamente interpelado pela carta e se solicitasse sua autorização para que aquelas suas histórias de outras vidas pudessem confluir com a história de Nabua. O mesmo texto da carta é repetido por outras vozes, provavelmente por alguns dos adolescentes, que vemos em uma sequência posterior, todos vestidos como soldados, trabalhando com enxadas em uma escavação (Fig.106). Não nos parece fortuita essa breve encenação, tampouco o trabalho insistente das retroescavadeiras que vemos em *Hotel Mekong* (2012) e *Cemitério do Esplendor* (2015) (Fig. 107). Algo que nos lembra o comentário de Deleuze (2011) sobre o cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: aqui o acontecimento histórico tampouco é explicitado na imagem, permanecendo subjacente a um trabalho de encenação que redireciona nosso olhar, tornando perceptíveis camadas históricas subterrâneas:

> A história é inseparável da terra, a luta de classes ocorre debaixo da terra, e, se queremos apreender um acontecimento, não devemos mostrá-lo, não devemos passar ao longo do acontecimento, mas entranhar-nos nele, passar por todas as camadas geológicas que são sua história interna (e não apenas um passado mais ou menos longínquo). Não acredito nos grandes acontecimentos ruidosos, dizia Nietszche. Apreender um acontecimento é ligá-lo às camadas mudas da terra que constituem sua verdadeira continuidade, ou que o inscrevem na luta de classes. Há algo de camponês na história. (DELEUZE, 2011, p. 303).

Figura 106. Escavações em Nabua
- frame de Uma carta para o Tio Boonmee (2009)

Figura 107. Escavações em Khon Kaen
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

No projeto *Primitive,* assim como em Straub e Huillet, trata-se da demarcação de um retorno, com a ficção, aos lugares que abrigaram acontecimentos históricos. Não há, porém, um sentido meramente documental neste gesto. Retorna-se para mostrar como, entranhados na terra, tais acontecimentos continuam a ressoar na vida dos moradores. Os locais e as

paisagens não são, nesse caso, cenário para a ficção, mas memória subterrânea da qual a ficção se alimenta – com a nítida diferença de que, em Apichatpong, estas memórias serão elaboradas como reincidência espectral, isto é, levando-se em conta a existência de fantasmas, em consonância com as cosmologias particulares da Tailândia. *Uma carta para Tio Boonmee* e os outros curta-metragens realizados para o projeto *Primitive* operam uma inclusão dos adolescentes de Nabua no trabalho de fabulação que parte de sua própria terra natal para fazê-los imaginar além, outras histórias, para além da banalidade cotidiana e do trabalho nas plantações. Toni Pape (2017) diz que, na medida em que fabulação é proposta, a vida real torna-se mais suave, passando a ser experimentada no modo do "e-se". Por exemplo, a nave espacial que criaram juntos passou a ser usada, ao final do dia, para beberem e passar o tempo, depois foi incluída no curta intitulado *Haiku* (2009) (Fig. 108), que também compõe a videoinstalação *Primitive*. "Enquanto ela se tornava o segundo quarto dos adolescentes, os anciãos queriam usá-la para armazenar arroz. Eu a utilizo como suporte para o filme" (WEERASETHAKUL, 2014, p. 85). A figuração da nave espacial, tomada de fumaça em seu entorno, tem importância não apenas como fruto da invenção coletiva, mas também em termos de uma complexificação temporal interior à realidade diegética, que nos desloca da Nabua real, descrita por Apichatpong em sua carta para Boonmee, para um contexto futurista, em que o vilarejo deixa-se infiltrar por um elemento típico da ficção científica (FC) – a nave - que permanece como objeto incógnito, jamais mencionado pelas vozes narrativas.

Figura 108. Adolescentes de Nabua dormindo - frame de Haiku (2009)

Figura 109. Geoglifo misterioso - frame de Tio Boonmee (2009)

Segundo a formulação do crítico literário Darko Suvin (1979), apropriada por Alfredo Suppia (2007) para a análise fílmica, o que distingue o universo da FC é a existência de um

novum, entendido como: "qualquer aparelho, engenhoca, técnica, fenômeno, localidade espaço-temporal, agente(s) ou personagem(ns) que venha(m) a introduzir algo novo ou desconhecido no ambiente empírico tanto do autor quanto do leitor implícito" (SUPPIA, 2007, p. 419)[51]. Sobretudo, a inclusão do *novum* no universo ficcional culmina com a impressão de um estranhamento cognitivo, o que seria, segundo Suvin, diametralmente oposto à enunciação miítica: "Onde o mito conclama explicar de uma vez por todas a essência de um fenômeno, a FC primeiramente o situa como um problema, em seguida explora em qual direção ele nos encaminha" (SUVIN, 1979, p. 7, tradução nossa[52]). Não pretendemos, contudo, desenvolver uma leitura da obra de Apichatpong em correlação direta com a discussão sobre gêneros narrativos. Notamos apenas que *Tio Boonmee* e *Cemitério do Esplendor* inventam, por meio de figurações concretas e atos de fabulação, objetos que representam algum tipo de inovação histórica e isto vem a complicar ainda mais a tessitura temporal que os filmes engendram, em cruzamento com as narrativas mitológicas, religiosas, políticas e oníricas, que distinguem uma multiplicidade de estratos temporais intrínsecos à diegese. Por convocar as narrativas míticas e religiosas de modo bastante livre, parece-nos que a figuração de tais elementos, em Apichatpong, não permite que os reconheçamos como saberes estáveis, explicativos da realidade - quiçá como mistério, enigma. Consoante, a evocação de elementos da ficção científica acrescentam certa estranheza ao modo alusivo e fabulatório como são retomadas as narrativas tradicionais e ao modo como o passado é rememorado.

No caso da nave espacial concebida para a cenografia do projeto *Primitive*, sua invenção se cruza, posteriormente no longa-metragem, de maneira oblíqua, com uma fabulação onírica de Boonmee, quando ele menciona a existência de uma máquina do tempo: logo em seguida vemos, na sequência fotográfica que acompanha a narração, duas imensas marcas redondas no chão, que sugerem a presença recente de ovnis (Fig. 109). Segundo Eryk Bordeleau (2016), um aspecto central na obra de Apichatpong, juntamente com o fantasma, é a noção de sonho, que o autor identifica, sobretudo, ao gesto de fabulação tornado uma função coletiva, como se dava em *Objeto Misterioso ao meio-dia* e no projeto *Primitive*:

---

[51] Esta sugestão de uma abordagem à ficção científica por meio da noção de *novum* tomamos do texto de Cláudia Mesquita (2015) sobre Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014). Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf

[52] No original: "Where the myth claims to explain once and for all the essence of phenomena, SF first posits them as problems and then explores where they lead" (SUVIN, 1979)

> Notemos a importância concedida ao sonho como espaço elusivo que escapa ao controle da vontade e onde se opera efetivamente a ligação dos desejos e das existências de cada um. Assim, sonhar seria atingir um ponto onde a realidade deixa de ser um princípio, o espaço em que se torna possível entrar em ressonância e elaborar harmonias coletivas ainda desconhecidas. Quem se deixa levar pela livre trajetória de um sonho abre-se, sem dúvida, a novos possíveis, mas corre também o risco de um profundo questionamento, até mesmo de uma radical des-realização (BORDELEAU, 2016, p. 110)

Figura 110. Soldados posam para fotografia com macaco-fantasma
- frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 111. Soldados posam para fotografia com corpo recém encontrado
- frame de Mal dos trópicos (2004)

O sonho pode ser visto assim como mais uma camada da experiência temporal que se acrescenta à fatura tipicamente realista, constituída por situações cotidianas. Por isso mesmo, faz oscilar a própria noção de realidade que se tinha por princípio. Em determinado momento do longa-metragem *Tio Boonmee,* quando o protagonista está prestes a morrer, ele rememora uma de suas vidas passadas, quando encarnou como macaco-fantasma. Enquanto isso, os macacos-fantasma o espreitam ao redor da caverna em que foram parar. Sucede a inserção de uma narrativa fotográfica com os adolescentes de Nabua, embora não se houvesse feito até aquele momento nenhuma menção ao projeto *Primitive*. Enquanto vemos imagens estáticas dos jovens vestidos como soldados, Boonmee narra um sonho futurista distópico que teve durante aquela noite. Os soldados tiram fotos com o personagem mítico, o macaco-fantasma (Fig. 110), o que nos endereça, como uma reincidência formal, à abertura de *Mal dos trópicos*, quando um grupo de militares encontra um corpo na relva e posa para uma fotografia (Fig. 111). O próprio ato de fabulação, por sua vez, transforma-se, desde que nos remete para a primeira narrativa em torno dos macacos-fantasmas, enunciada por Boonsong, o filho que retornava para explicar a natureza do ser mítico, e uma percepção renovada da metamorfose

enquanto destinação de Boonmee se atualiza a partir do relato onírico. O personagem nos conta: uma cidade do futuro, à qual ele havia chegado por uma espécie de máquina do tempo, era governada por uma autoridade capaz de fazer desaparecer as "pessoas do passado", projetando uma luz sobre elas. Em seguida as pessoas eram tornadas tão somente imagens projetadas sobre uma tela. Eis a crueldade prenunciada de uma ditadura futurista em que a humanidade é convertida em arquivo, ou nem isso, em mera projeção descontínua, seres desencarnados. Por outro lado, nem tão futurista assim: a este ato de fabulação subjaz a história dos aldeões desaparecidos de Nabua, retomada subterraneamente, visto que não há referência explícita ao acontecimento. Então, o endereçamento histórico se efetua por meio de um ato de fabulação que invoca a experiência onírica como estado de percepção ativo, de onde despontam conexões ocultas, enigmáticas, com o tempo presente.

2.3. Amor em Khon Kaen

Em Cemitério do Esplendor a noção de sonho será igualmente importante, mas está em jogo outro tipo de elaboração formal em torno da experiência onírica que, em nosso entendimento, a situa em um limiar de indistinção junto à experiência de vigília - ideia que, como veremos, tem respaldo da tradição budista. Conforme introduzimos no capítulo anterior, há um ato de fabulação determinante no filme, enunciado por deidades que se manifestam diante de Jenjira e lhe explicam a respeito da história milenar de dois reinos que teriam entrado em guerra naquela mesma região de Khon Kaen. Como se uma desavença histórica demasiadamente traumática não pudesse jamais ser curada, mas deixasse suas cicatrizes – ou feridas abertas - em gerações subseqüentes. As princesas, cultuadas como deidades no templo budista local, explicam a Jenjira que a antiga batalha travada entre os dois reinos nunca terminou. Fantasmas errantes estariam então presos ao sentimento de ódio uma vez perpetrado. Os soldados internados no hospital de Khon Kaen estariam sendo demandados, ainda, a lutar, em outra dimensão temporal, a mesma batalha de outrora. Por isso não guardam energia física sequer para se manterem acordados durante o dia. Em suma, os soldados viveriam, em sonhos, os compromissos inconclusos de suas trajetórias *kármicas*, enquanto os vemos, com frequência, deitados sem movimento em seus leitos no hospital. Por alguns breves momentos eles despertam, passeiam pelo bosque e se alimentam nos refeitórios comuns. Depois são subitamente tragados, outra vez, para o sono, a vida onírica (Fig. 112), de

modo a cumprir suas demandas com os antigos reis, enquanto seus corpos físicos são cuidados por voluntários, como Jenjira.

Figura 112. Soldado dorme no hospital de Khon Kaen
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)-

No título em português explicita-se a referência direta, portanto, ao cemitério dos reis que subjaz em Khon Kaen, invenção da fabulação, tamanha a repercussão desse evento intradiegético para o modo como os personagens se relacionam na *mise-en-scène*. Desde que torna-se clara, a fabulação parece se constituir como força-motriz que move a possibilidade de interação entre os personagens: o desígnio dos reis opera como um agenciamento do fora-de-campo, que, em sua dimensão invisível, atua sobre estado físico dos soldados, demandando-os a participar desse tempo histórico inacabado. A evocação de dois reinos em conflito, por sua vez, recobre um gesto alusivo à organização social pré-moderna no sudeste asiático, quando as regiões hoje correspondentes à Tailândia e ao Laos formavam três grandes reinos: Lan Na, ao norte, na divisa com Myanmar; Ayutthaya na região central, onde hoje se localiza Bangkok; e Lan Xang ao nordeste, território que corresponde ao estado moderno de Isan, antigamente unificado, hoje dividido pelo rio Mekong. O processo de desestabilização desses antigos reinos não por acaso coincide, segundo Evans (2002), com o estabelecimento do budismo durante o século XIV, que facilitou uma espécie "centralização burocrática". Deve-se

muito, também, às pretensões expansionistas de Ayutthaya que, ao incorporar a península da Malásia, ao sul, abriu-se para uma rápida inserção no contexto mercantil internacional, monopolizando o comércio marítimo na região, enquanto, ao norte, submetia o reino de Lan Na a uma relação de vassalagem. Esta última ofensiva acabou por provocar o reino de Pegu, hoje Myanmar, que também tinha interesses na região. Ayutthaya e Lan Xang tornam-se aliados, por volta de 1560, no combate a esse inimigo externo que ameaçava suas fronteiras. Depois de várias investidas, Pegu aproveitou-se da morte misteriosa do rei de Lan Xang, Sethathirat, em 1571, e passou a exercer influência na região. Por 30 anos, Lan Xang foi um estado vassalo de Pegu, ao que se seguiram mais 70 anos de crise política, com violentas disputas internas pelo controle do reino. O filme retoma, justamente, esse extenso período de turbulência em que as famílias poderosas de Lan Xang disputaram o trono de Vientiane, hoje capital do Laos. Comparativamente, por não ter acesso direto ao mar, Lan Xang foi se abrir ao comércio internacional com 100 anos de atraso em relação a Ayutthaya, condição de isolamento que se reflete, de alguma maneira, até hoje no Laos moderno, ainda predominantemente rural, se comparado às duas potências vizinhas, Tailândia e Vietnã.

Remonta a este período, portanto, certo preconceito dos tailandeses com os laosianos, sobretudo pela centralização política regional no estado cosmopolita de Ayutthaya (Bangkok), que rapidamente se urbanizou, ao contrário da província de Isan, que permaneceu predominantemente rural. Esse aspecto não escapa a Apichatpong, sendo determinante ainda, do modo como as relações interétnicas estabeleceram-se historicamente em Isan. Parece-nos significativo, também, que esses reinos pré-modernos dispunham de uma estrutura hierárquica profundamente determinada pelas concepções budistas, o que nos ajuda a esclarecer o lugar do budismo enquanto instituição de poder. "Hierarquias de mérito e poder espiritual da política budista não demandavam das elites que eles se imaginassem a si mesmos como sendo feitos da mesma matéria que seus subordinados" (EVANS, 2002, p. 22, tradução nossa[53]). Acima de tudo, a institucionalização do budismo forneceu um modelo de organização social em Lan Xang que unificou diversos distritos (*muang)* em torno de um reinado que tinha por modelo a figura da mandala. Contribuição que remonta, por sua vez, à ampla penetração do hinduísmo dentre as práticas espirituais e no seio da organização social do Império *Khmer.* Para os antigos indianos, as mandalas representavam espécies de "'cosmogramas', ou mapas

[53] No original: "Hierarchies of merit and spiritual power in Buddhist polities did not require that the elite think of themselves as being made of the same stuff as their subjects." (EVANS, 2002).

espirituais dos poderes cósmicos" (HOLT, 2009, p. 2, tradução nossa[54]), tendo sido incorporados pelo imaginário budista. Inicialmente, tal incorporação se circunscreveu em práticas meditativas, em seguida a mandala passa a fornecer propriamente um modelo político de centralização burocrática segundo o qual as forças de um macrocosmos, isto é, as altas esferas espirituais, coadunam-se na figura do rei, representante máximo dessas forças sobrenaturais. Os súditos, por sua vez, deveriam se comprometer com as práticas do *dharma*, pois seriam como operadores individuais, ao nível do microcosmos, da manutenção dessa força suprema que fluía do centro do cosmos, descendendo ao reino em cada vilarejo. De certa forma, as princesas representadas em *Cemitério do Esplendor*, tornadas deidades por conta de sua alta posição hierárquica, refletem essa concepção cosmogônica que vigorava em Lan Xang e, de resto, em todos os reinados budistas do sudeste asiático desde o século XIV.

> O poder era concebido e então exercido através de um processo dinâmico de fluxos, horizontais e verticais, centrípetos e centrífugos, de uma realidade paralela, transcendente, até este mundo; do centro da mandala às suas periferias e das periferias ao centro, canalizado de uma maneira permanentemente pulsante. (HOLT, 2009, p. 4, tradução nossa[55])

Cemitério do Esplendor parece encontrar uma formulação visual para designar essa dinâmica dos fluxos energéticos que emanam de um poder centralizado e sobrenatural, do fora-de-campo, conforme a narrativa das deusas, inventando, ao mesmo tempo, um *novum*, uma espécie de máquina do sono, cuja utilização misteriosa funciona também como comentário político. Logo ao início do filme, um técnico instala o equipamento, liga os tubos diretamente em um dos soldados internados, como um inalador, e explica às enfermeiras a respeito de suas vantagens (Fig. 113). Ele diz: "Esta máquina funciona direito. O exército americano usou no Afeganistão". As enfermeiras o questionam: "Eles também tinham pesadelos? Isso acalma os seus roncos?". O técnico garante que o equipamento pode ajudá-los a dormir e trazer sonhos mais pacíficos. Em suma, as máquinas do sono nos são apresentadas como tecnologia de guerra e, de fato, mais tarde, ficamos sabendo, a partir da aparição das deusas que a doença crônica de sono está associada à perpetuação da guerra entre antigos reinos. A inserção deste objeto característico da ficção científica torna, assim, explícito o embricamento entre diversos níveis latentes da experiência histórica que refluem no tempo

[54] No original: "The earliest Indian constructions are essentially "cosmograms," or spiritual maps of cosmic powers, for the mind to explore and penetrate" (HOLT, 2009)

[55] No original: "Power was conceived and then realized through a dynamic process of vertical and horizontal, centripetal and centrifugal flows, from the parallel otherworldly reality to this world, and from the center of the mandala to its peripheries, and from its peripheries to the center, channeled and directed in a pulsating fashion" (HOLT, 2009)

presente. Do ponto de vista da *mise-en-scène*, a presença da máquina do sono aventa uma espécie de relação intermediada, isto é, comprova o vínculo dos soldados enfermos com esse fora absoluto de onde os reis demandam sua energia. O fluxo luminoso contínuo, quando os tubos estão ligados aos soldados dormindo, produz uma cintilação de cores entre ciano, magenta e verde. O efeito visual da máquina do sono, em permanente oscilação, cifra, quase literalmente, a ideia de uma economia energética do poder centralizado nos sistemas mandálicos que vigoravam no sudeste asiático pré-moderno. Como se os antigos reis atualizassem seus meios para subjugar os súditos que permanecem a eles espiritualmente atrelados, aproveitando-se, no tempo presente, de uma tecnologia de guerra sofisticada que extrai dos soldados sua essência vital (*khwan*). Segundo a crença animista de culto ao *khwan*: "Quando a essência se afasta do corpo do indivíduo, especialmente por longos períodos de tempo, as consequências podem ser sofrimento, doença e má sorte" (HOLT, 2009, p. 271, tradução nossa[56]) Nisto consiste, precisamente, a especificidade da doença crônica que os soldados enfrentam. Crônica porque transcorre em longos períodos de tempo, manifesta-se de maneira intermitente, ora permite que os soldados permaneçam acordados, ora os subtrai da vida cotidiana.

Figura 113. Técnico explica efetividade da máquina do sono - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 114. Jenjira e Itt almoçam no refeitório - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Notadamente, a figura do encontro é central em *Cemitério do Esplendor* e a fabulação avança na medida em que situações de conversação tornam-se propícias. Há, porém, essa força contrária à efetuação dos encontros, interdição que se instaura do fora-de-campo, o

[56] No original: ". When it [khwan] leaves the individual, especially for prolonged periods, the consequence may be suffering, disease, and misfortune." (HOLT, 2009)

desígnio dos reis, que subitamente convocam os soldados a cumprir expediente. Na maior parte do tempo, Itt está dormindo e Jenjira dedica-se a seus escritos em um diário. Na primeira vez que ele acorda, os dois almoçam juntos (Fig. 114). Jenjira comenta a respeito do sotaque de Itt, tailandês do sul, e diz ter suspeitado logo de início qual era sua origem, também porque sua pele é mais escura. No sul, próximo à fronteira com a Malásia, predomina a influência muçulmana, havendo inclusive um expressivo movimento separatista recente. Itt retruca, alterando a modulação da voz, para perguntar a Jenjira que tal lhe parece seu sotaque de Isan. A conversa demarca, sobretudo, a singularidade dos aspectos regionais e um sentido de alteridade. Em outra oportunidade, Jenjira e Itt vão ao shopping, e novamente conversam enquanto comem (Fig. 115). Nada demais, discutem sobre o tempero da comida. Itt indaga a respeito do namorado, um soldado norte-americano que Jenjira conheceu pela internet. Quando os dois conseguem finalmente desfrutar de alguns momentos de intimidade juntos, no cinema, Itt cai no sono e precisa ser carregado pelos seguranças do shopping (Fig.116).

Figura 115. Jenjira e Itt comem no shopping
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 116. Itt é levado pelo seguranças
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 117. Jenjira desperta
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 118. Jenjira aparece dormindo, outra vez
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Como recorrência de um aspecto que observávamos em *Eternamente Sua* (2002), está em jogo, novamente, a questão do encontro e da incomunicabilidade. Mediante a escassez de situações de partilha física entre Jenjira e Itt, a *mise-en-scène* inventa um modo de interação mediada: Jenjira desfruta de um longo passeio ao lado de Itt, que só se torna possível quando a médium, Keng, oferece seu próprio corpo para que Itt venha tomar parte. Quer dizer, há um impasse constitutivo da *mise-en-scène* em *Cemitério do* Esplendor que diz respeito a esse trinômio encontro-interdição-mediação. O desejo mútuo que os personagens têm de se conhecerem insinua-se no filme, o que o título original, se traduzido de modo literal do tailandês, expressa mais claramente, de modo singelo: Amor em Khon Kaen (*Rak ti Khon Kaen*).

Bem, se podemos contemplar o filme como história de amor, quiçá o ápice dessa demonstração mútua de afeto se dê quase ao final, quando Jenjira subitamente desperta e se descobre dormindo, com a cabeça encostada ao lado da cama de Itt. Montada em dois planos, esta sequência instaura um senso de deslocalização, sugere um lapso temporal e convida o espectador a uma reavaliação de tudo o que foi visto. Jenjira viveu aquele encontro com Itt mediado pela médium ou tudo não passou de um sonho? Primeiro a vemos debruçada sobre a cama de Itt em um plano mais aberto (Fig. 117). Ela então se levanta, olha ao redor, como se não compreendesse bem onde está. Uma elipse, e logo em seguida a vemos novamente debruçada à beira da cama, como antes, em um plano mais fechado (Fig. 118), como se estivesse esforçando-se para acordar, sem conseguir sair daquela posição. Dessa vez, Itt acorda primeiro, remove o aparelho inalador da máquina do sono, e solicita a Jenjira: "Diga-me o que vê". Ela vai se levantando, muito lentamente, ainda sem entender o que está acontecendo, e então lhe diz: "De repente, é como se eu pudesse ler seus pensamentos. Eu vi o seu sonho". Itt lhe responde, com satisfação: "E eu vi o seu". Se a consumação do amor entre os dois não se dá fisicamente, por uma espécie de incompatibilidade entre as dimensões vividas por cada um, por outro lado, chega-se além: a relação de intimidade se estabelece como a partilha de uma zona de liminaridade, na qual cada um sonha o sonho do outro. Qual é a importância, afinal, de se distinguir entre realidade e sonho? Este é um ponto básico dos preceitos budistas que se torna relevante em *Cemitério do Esplendor* sobretudo por conta de uma longa sequência encenada de possessão mediúnica, analisada detidamente no capítulo 4, que nos leva a indagar sobre a liminaridade entre a experiência da vigília e do sono.

Quando o desencontro se estabelece de maneira imperativa, à revelia do próprio desejo dos personagens, temos situações tipicamente burlescas. A figura da mediação, por sua vez, era importante já em *Eternamente Sua* (2002), quando a mudez do imigrante birmanês, Min, era tornada palavra somente pela interpretação de sua namorada, Roong. Pretendemos caracterizar esse modo de interação específico no capítulo seguinte, mas ao que nos parece, preliminarmente, a mediação se efetua quando um corpo se coloca no lugar de outro corpo, cuja formulação é literal em *Cemitério do Esplendor*, pela presença física da médium, Keng. Sua função operatória, no interior da *mise-en-scène* é, precisamente, a de emprestar seu corpo para que o encontro impossível entre Jenjira e Itt se realize, ainda que indiretamente, de forma mediada (Fig. 119). Quando isto se realiza, há uma complicação temporal intrínseca à *mise-en-scène,* pois aqueles corpos tais como reconhecíamos já não se identificam aos personagens. Jenjira, inclusive, parece perder de vista a noção de realidade a partir da qual ela se situava, quando diz a Itt, enquanto ele está encarnado na médium, já não ter certeza se está acordada ou sonhando (Fig. 120).

Figura 119. Sessão mediúnica
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 120. Jenjira e Itt contemplam a paisagem do reino
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Então, o filme parece nos convidar a perceber essa indeterminação fundamental entre a experiência vivida e a experiência onírica, a partir da recomendação de uma pedagogia do olhar, muito específica, que a *mise-en-scène* insinua. Segundo o mestre da tradição budista tibetana Tenzin Wangyal Rinpoche (2010), costuma-se dizer que a origem de toda experiência, inclusive a do sonho, surge da ignorância (*ma-rigpa*, em sânscrito) a respeito da verdadeira natureza da mente e do mundo. Isto porque a experiência está fundada na realidade

que conhecemos através dos sentidos, que apenas facilitam o engano. O mestre distingue a ignorância cultural, preservada por um conjunto de valores e conhecimento tradicionais, da ignorância inata, que é a base do *samsara*. Esta última é fundante de nossa percepção dualista do mundo: "concebe as polaridades e as dicotomias (...) divide a unidade indivisível da experiência em isto e aquilo, certo e errado, você e eu" (WANGYAL RINPOCHE, 2010, p. 37). Em suma, a ignorância inata manifesta as separações conceituais, por exemplo, quando tomamos o estado de vigília como legítima experiência real, enquanto o sonho é considerado irreal. Na verdade, tanto a vigília quanto o sono são significativos na jornada espiritual, não haveria distinção. O que esse ensinamento demonstra é que há reciprocidade e não oposição entre os traços *kármicos* experimentados durante o dia e as imagens que os sonhos fazem emergir. Em nossa compreensão, isto é precisamente o que o trabalho de fabulação em *Cemitério do Esplendor* sugere, à sua maneira, ao aludir ao confronto histórico entre os dois reinos antigos em Isan, visto que os soldados permanecem condicionados, no presente, às experiências vividas em outras encarnações.

De fato, há uma série de pesquisadores interessados em investigar como noções específicas do budismo chegam a repercutir no cinema, animando invenções formais nos filmes. Francisca Cho (2008, p. 118), argumenta que o cinema teria "uma habilidade única para nos endereçar os fenômenos religiosos da atenção e da contemplação", por propiciar aos espectadores, por exemplo, o engajamento a situações que simulam o tempo real e por "comandar nossa atenção para a prática diária de ver, com ênfase no ordinário, mais do que no extraordinário" (CHO, 2008, p. 118). Assim, o cinema poderia nos aportar um modo de compreender a realidade muito próximo de uma pedagogia do olhar consonante com a tradição budista. Abordaremos mais detidamente, no capítulo 4, a preferência formal, em Apichatpong, pelo plano fixo de longa duração. Mas então no que consiste esse "modo de ver" do budismo, que *Cemitério do Esplendor* nos apresenta?

Há uma sequência encenada com figurantes, retomada em outro momento posterior do filme, bastante elucidativa a este respeito, pois opera uma variação do ponto de vista subjetivo de Jenjira. Trata-se de uma experimentação formal ou jogo de *mise-en-scène* que reafirma o interesse de Apichatpong por trabalhar com sequências em pares, mediante repetições que implicam sempre algum tipo de variação em relação ao que vimos anteriormente. Alguns figurantes são orientados a entrar em cena, sentar-se em um dos bancos à beira de um lago, e logo em seguida devem mudar de banco. Nas duas ocasiões em que ocorre, esta encenação

atrapalhada dos figurantes nos é oferecida como contracampo ao olhar de Jenjira: pela primeira vez, quando ela está acompanhada do soldado Itt, ele cai no sono, deixando-a sem interlocução. Jenjira olha para o lago (Fig. 121). E em uma segunda vez, quando Jenjira e Itt, agora incorporado na médium Keng, param para descansar no templo budista, ao final de uma longa caminhada (Fig. 120). Pouco antes Jenjira fizera o comentário, em que afirma não ter discernimento entre sonho e realidade. Elas então se detêm a olhar para o lago em frente ao templo, que dá para a mesma paisagem onde estão os bancos da cena anterior (Fig. 122).

Figura 121. Figurantes mudam de bancos (primeira tomada) - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 122. Figurantes mudam de bancos (segunda tomada) - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

A situação se repete de modo muito semelhante, com a utilização dos mesmos figurantes, que iniciam nas mesmas posições, apenas a angulação da tomada foi deslocada sutilmente, compreendendo a mudança de posição do olhar de Jenjira. No entanto, o plano nos é entregue, desta vez, em paralelo com um ato de fabulação enunciado pela médium, que descreve aquela paisagem não como a vemos de fato, mas como ela se parecia à época dos antigos reis (Fig. 122). Ela diz, dirigindo-se a Jenjira: "De todos os lugares que eu já vi, este é, de longe, o mais opulento. Não há necessidade de ornamentos. Daqui podemos ver as terras mais férteis". Segue o corte e vemos os figurantes atrapalhados, saltando de um banco para outro, ao passo que a médium continua sua narração: "Os campos de arroz verde, os rios cheios de peixe. É uma paisagem solitária". O que conseguimos observar no horizonte, ao fundo do lago, são alguns prédios, a cidade de Khon Kaen atual, transformada, contradizendo a fabulação. Em seguida, Jenjira concorda com a médium, e confirma ver aquela mesma paisagem que ela lhe descreve, agora com mais clareza. Jenjira conclui por sua conta: "No coração do reino, além dos campos de arroz, não há nada".

Esta sequência é bastante reveladora do modo de elaboração da experiência histórica que *Cemitério do Esplendor* inventa. A fabulação argumenta a favor de uma zona de indeterminação entre realidade ou sonho, identificando-nos ao ponto de vista subjetivo de Jenjira. Resta ao espectador encampar a dúvida que a personagem enuncia como um instante de oscilação entre a crença e a descrença. Em uma entrevista para a revista Film Comment, Weerasethakul (2015) associa a concepção desta cena a uma reflexão sobre o excesso de controle inerente à direção cinematográfica e propõe um paralelo com a situação da ditadura militar em vigor no seu país: "Me interessava sublinhar esta ideia sobre teatro de marionetes e filmagem, mas também sobre o tipo de sentimentos que eu tenho vivendo na Tailândia". Em outra entrevista, incluída como conteúdo extra ao DVD, concedida durante a realização do filme, Apichatpong comenta que a dimensão onírica talvez possa ser experimentada como uma fuga da realidade concreta, uma dimensão esvaziada do peso histórico. A princípio, essa afirmação contradiz nosso argumento e a própria imbricação temporal que o filme propõe, conforme a percebemos. No entanto, entendemos que o cineasta a endereça, isto sim, como comentário crítico à ditadura que vigora atualmente na Tailândia. Afinal, é significativo do seu modo de abordagem histórica que, em vez de tomar os acontecimentos do passado pela sua gravidade, reconstituindo-os com fidelidade, opera-se, de modo oblíquo e alusivo, por meio da convocação de aspectos religiosos, distribuídos precariamente em uma *mise-en-scène* do cotidiano. Logo após a estreia de *Cemitério do Esplendor*, Apichatpong anunciou que este seria seu último filme rodado no país natal, devido ao seu descontentamento com as inúmeras constrições e casos de cerceamento à liberdade de expressão que a junta militar liderada por Prayuth Chan-ocha vem exercendo, mais fortemente, desde o último golpe de Estado em 2014.

Outras sequências ao longo de *Cemitério do Esplendor* funcionam como comentários à conjuntura política da Tailândia, embora em alguns casos isto não faça tão evidente ao público ocidental. Quando Jenjira e Itt vão ao cinema, depois que os vemos assistir ao trailer, há uma espécie de intervalo, que distancia o espectador da realidade diegética: em três breves planos de transição, o filme nos defronta à paisagem urbana de Khon Kaen e suas contradições. Primeiro, vemos moradores de rua dormindo em frente a um mural dedicado ao oficial Sarit Thanarat (Fig. 125), ainda hoje bastante reverenciado por ter levado desenvolvimento à província de Isan. Trata-se de um militar conhecido como um dos mais violentos da história moderna da Tailândia; responsável por deflagrar um golpe militar em

1957, ele permaneceu no poder até sua morte em 1963. Weerasethakul (2015) menciona o envolvimento norte-americano, ao longo do século XX, em vários golpes de Estado na Tailândia. Comenta também a associação direta entre a chegada de Thanarat ao poder e a implantação da agenda de caça aos comunistas.

Figura 123. Mural dedicado ao ditador Sarit Thanarat
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)-

Figura 124. Catador de lixo, ao fundo
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 125. Morador de rua dorme em ponto de ônibus
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Em seguida, um casal conversa calmamente à beira de um canal, enquanto outro homem procura por lixo reciclável às suas costas (Fig. 124). Em um terceiro plano, vemos mais um morador de rua dormindo em um ponto de ônibus iluminado pela propaganda de álbuns de casamento ao estilo europeu (Fig. 125). Esta sequência de planos externos são acrescidos do efeito visual da máquina do sono utilizada pelos soldados, o que se percebe pela variação de cores. Vincula-se, portanto, a crua realidade social das ruas de Khon Kaen ao estado de dormência dos soldados, como se do lado de fora do cinema todos estivessem sendo igualmente drenados por aquelas forças monárquicas ancestrais.

Figura 126. Início do filme, início das obras
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 127. Retroescavadeira opera sobre o campo onde alguns meninos jogam bola
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Não é de se desprezar que logo na sequência de abertura do filme, uma retroescavadeira seja manobrada em operação militar, sem que as razões da intervenção no terreno em torno do hospital sejam elucidadas. Jamais ficamos sabendo com que finalidade eles estão manejando aquele terreno em torno do hospital. A imagem da retroescavadeira retorna, pontua o filme em vários momentos (Fig. 126), mas nada nos é sugerido a seu respeito. Os personagens, por sua vez, restringem-se a expressar, vez ou outra, a própria ignorância sobre o motivo da obra. Na sequência em que Jenjira desperta encostada ao leito de Itt, eles conversam a respeito da escavação. “Sabe porque eles estão cavando? É um projeto secreto do governo”, ela diz. Enquanto Itt se diverte: “Tão secreto que estão cavando na frente de todos nós”. Em um dos planos finais, vemos Jenjira do lado de fora do hospital, observando o trabalho da retroescavadeira, que revolve a terra de um campinho de futebol onde algumas crianças brincam (Fig. 127). De certa maneira, o retorno insistente da escavadeira traduz certo movimento interior ao filme, sua própria figura de montagem, designando que as imagens não

cessam de reelaborar a si mesmas. Por outro lado, a imagem da escavadeira também cifra a complexidade temporal dos diversos estratos históricos, devidamente revolvidos, que o filme conjuga em sua fatura. No capítulo seguinte desejamos abordar mais detalhadamente os aspectos formais de cada um dos filmes, sobretudo as proposições da montagem, em consonância com essa multiplicidade de elementos temporais que destacamos até aqui.

Capítulo 3. REALISMO HETEROCRÔNICO

3.1. O *karma,* a memória.

Nos dois últimos capítulos, nos detivemos a descrever algumas das operações fílmicas que, ao longo da obra de Apichatpong, dão conta de compor um universo de temporalidade complexa, em cada um dos filmes, a partir da mobilização de vários elementos particulares da experiência de vida dos tailandeses - no que consiste o substrato histórico e sociológico de *Tio Boonmee* e *Cemitério do Esplendor*, quer dizer, o enraizamento destes filmes na província de Isan e a reinvenção fílmica de questões do imaginário local. Em um primeiro momento, destacamos a proeminência do gesto deliberado de fabulação, recorrente ao longo da obra de Apichatpong, a funcionar como uma espécie de força-motriz determinante do próprio movimento interior à *mise-en-scène*. Depois notamos como esses atos de fabulação adquirem plena assunção, em geral, em situações de encontro que culminam em conversas despretensiosas entre os personagens, isto é, ao nível das interações cotidianas. Esta seria uma primeira figura fílmica privilegiada, comum a ambos os filmes do *corpus*, as cenas de conversação, elemento singular da estilística de Apichatpong, pois, enquanto as conversas se desenrolam, todo um espectro de reiterações e descontinuidades temporais se faz notar. Dentre vários assuntos recorrentes nos filmes, conversa-se sobre remissões das trajetórias kármicas, histórias míticas, questões políticas, por vezes com conotação preconceituosa, como quando os tailandeses se referem aos laosianos. Há um senso de preocupação e cuidado com a saúde física e com a aparência; investe-se em cremes milagrosos, tratamentos; compartilham-se sonhos, previsões, suspeitas; prolifera, sobretudo, uma variedade de crenças que circunscrevem, para o espectador, uma concepção particular da vida e da morte, segundo uma economia temporal baseada no animismo e no budismo, que destoa significativamente, portanto, da convenção temporal estabelecida pela modernidade ocidental.

Em Tio Boonmee, é notório que os personagens se consideram viventes de uma dimensão cosmológica mais ampla, não antropocêntrica, em um ciclo de reencarnações fundamentado pelas crenças religiosas, sobre o que se conversa inúmeras vezes. Essas observações e comentários, em cena, desdobram-se e revelam um modo de compreender a vida muito particular em que está em jogo uma concepção temporal cíclica. Os seres humanos participam tanto quanto quaisquer outros seres vivos da roda de *Samsara*.

Figura 128. Conversa após passeio entre tamarineiras - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 129. Jenjira, repreendida por pisar em um inseto - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 130. Jenjira diverte-se matando insetos - frame de Tio Boonmee (2010)-

Basta ver como, por exemplo, os personagens se referem aos insetos, aos quais Boonmee atribui sua doença nos rins, como resultado de um *karma* negativo, por ter matado muitos com pesticida em sua fazenda. Pouco antes, ele comenta com Jenjira que também matou muitos comunistas à época em que serviu ao exército, como se entre os insetos e comunistas, em sua consideração, houvesse alguma equivalência (Fig. 128). Pode ser que este

comentário seja entendido como manifestação de um sentimento ainda latente do preconceito ultranacionalista contra os comunistas, mas ao que nos parece este sentido de equivalência demarca, sobretudo, a convicção de Boonmee acerca da crença religiosa. Nesse sentido, o *karma* seria não apenas uma noção que informa a respeito do contexto de ação diegética, como também orienta em alguma medida a própria estruturação formal do filme em diversos estratos temporais de memória. Em uma sequência anterior, Tong repreende Jenjira por estar "pisando deliberadamente nos pobres insetos" (Fig. 129). De fato, em uma breve sequência posterior de transição vemos Jenjira sentada à mesa de jantar, matando os insetos que voam em volta da lâmpada com uma raquete elétrica (Fig. 130). Essas três sequências não são montadas em sucessão no filme, mas quando as remontamos aqui, para o exercício análise, torna-se perceptível como o filme situa a crença budista na lei do *karma* de maneira igualmente despretensiosa e bem-humorada. Se o que a crença no *samsara* e os cultos animistas aos espíritos atestam é a participação dos seres humanos em um contexto sociocósmico de interação, a matança dos insetos, por outro lado, demonstra o caráter oscilatório da crença, por vezes tomada literalmente, com preocupação e temor, e, em outros momentos, tratada com indiferença.

Como na cena da meditação guiada, em *Cemitério do Esplendor*, na qual Jenjira lê o diário do soldado Itt enquanto o instrutor lhe fala a respeito da importância de se prestar atenção no momento presente. Henri Bergson (1983, p.9) escreve em um ensaio sobre o riso: "Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade (...) O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum" (BERGSON, 1983, p.9). Tanto quanto há uma elaboração frequente das questões da espiritualidade tailandesa, na obra de Apichatpong, há também certa espirituosidade, marcante do modo como as crenças nos são apresentadas. Como destaca o crítico de cinema tailandês Kong Rithdee (2009) a obra de Apichatpong, à qual ele se refere como um "cinema de reencarnações", vale-se com frequência de cenas bem-humoradas como comentário a certas questões culturais cruciais da constituição da "identidade Thai", o que é prontamente reconhecido no contexto de recepção doméstica. Trata-se de "um tipo de humor que é intraduzível, pois não diz respeito à língua, mas à crença, à cultura e à experiência social" (RITHDEE, 2009, p. 118, tradução nossa[57]). Então, como vínhamos ressaltando desde os capítulos anteriores, essa dimensão temporal cíclica que concerne à crença religiosa consta como um dos elementos centrais da vida

[57] No original: "cinema of reincarnations" (…) "a kind of humor that's untranslatable because it is not about language but about belief, culture and social experience"

cotidana que os filmes retratam e são, portanto, determinantes do modo de interação dos personagens. Ainda segundo Rithdee (2009), somente depois de estudos na Europa e nos Estados Unidos, os críticos locais tailandeses se dobraram a reconhecer o quanto os filmes de Apichatpong são sensíveis às premissas espirituais da cultura tailandesa. Como a extensão desse universo de interações que os filmes propõem não é jamais circunscrita por determinações antropocêntricas, as imagens tornar-se-iam "ecosoficamente sensíveis", segundo a expressão de Adam Szymanski (2017), que sugere uma leitura da obra de Apichatpong nos termos de uma cartografia esquizoanalítica, segundo a qual vida e morte seriam os dois eixos de desejo maquínico implicados em fazer proliferar, na encenação, uma multiplicidade de existentes e de encontros. Em outras palavras, nos deparamos com agentes espectrais, mas o que a aparição fantasmagórica coloca em xeque seria, precisamente, nossa presunção de ontologizar tais criaturas:

> Algo - seja algo espectral, ou uma não-coisa virtual - pode sempre compor o evento e, em um movimento relacional, recompõe sua organização ontológica (...) Seria a palavra "ontologia" ainda apropriada sob estas condições de ontogênese maquínica? (...) é por isso que as imagens de Apichatpong são "ecosoficamente sensíveis" - elas adotam um espectro de perceptibilidade que acomoda a diferença e diferentes graus de visibilidade. (SZYMANSKI, 2017, p.45, tradução nossa[58])

Em oposição à tradição ontológica do pensamento, Jacques Derrida propõe, em *Espectros de Marx,* que o fantasma não pode ser identificado a algum nome ou essência, pois sua manifestação é de tal ordem que nos escapa ao conhecimento exato: "Não se sabe: não por ignorância, senão porque esse não-objeto, esse presente não presente, esse ser-aí de um ausente ou desaparecido já não depende do saber (...) Não se sabe se está vivo ou morto" (DERRIDA, 1998, p. 20, tradução nossa[59]). Derrida (1998, p. 23, tradução nossa[60]) denomina fantologia (*Hantologie*) esse modo de abordagem à questão do fantasma, que já não trata de "identificar os restos e em localizar os mortos", mas de apreender em que consiste o modo de habitar dos espectros, isto é, o assédio (*Hanter*) que eles vêm perpetrar, sua sobrevivência anacrônica. "Questão de repetição: um espectro é sempre um (re)aparecido. Não se pode controlar suas idas e vindas, porque *começa por regressar*" (DERRIDA, 1998, p. 25, tradução

[58] No original: "Something – even something spectral, a virtual non-thing – can always enter the event, and in relational movement, recompose its ontological organization (…) Is the word "ontology" still appropriate under these conditions of machinic ontogenesis? (…) , that's why Apichatpong's images are "ecosophically sensitive" – they adopt a range of perceptibility that accommodates difference, and different degrees of visibility. (SZYMANSKY, 2017)

[59] No original: "No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber (…) No se sabe si está vivo o muerto. (DERRIDA, 1998)

[60] No original: "identificar los despojos y em localizar a los muertos" (DERRIDA, 1998)

nossa[61]). Como temos notado ao longo do trabalho, o cinema de Apichatpong encampa a questão do fantasma, brinca com essas aparições e retornos, mas o que nos interessa na aparição fantasmagórica, sobretudo, é sua força de desestabilização do arranjo temporal diegético e, consequentemente, as implicações epistemológicas de tal modo de circunscrição temporal na imagem, do ponto de vista da recepção. Em cada um desses retornos encenados, aquela dimensão da vida cotidiana, assediada, alarga-se, adquire um novo sentido com as manifestações intempestivas dos fantasmas: o cinema reconhece a agência das crenças religiosas que proliferam na Tailândia em seu vínculo imediato com a dimensão cotidiana da vida. O recurso de pós-produção que garante a aparição fantasmagórica, uma simples sobreposição gradual, não é nada espetaculoso, ao contrário do que vemos no trailer daquele filme que Jenjira e Itt assistem em *Cemitério do Esplendor:* ali podemos reconhecer, ainda que em poucos segundos, os traços fundamentais do grande cinema tailandês de estúdio: proliferam, também, as crenças, os fantasmas, monstros mitológicos. No entanto, são adotados efeitos especiais espalhafatosos (explosões, truques mágicos, uma mulher-fantasma cuja língua se torna uma imensa cobra etc). Em resumo, são filmes que assumem fortemente as convenções dos gêneros cinematográficos de ação e suspense e por isso se distanciam de uma escritura realista, conforme temos buscado designar aqui os filmes de Apichatpong. Trata-se de um cinema contrário ao espetáculo porque enraizado na banalidade da dimensão cotidiana, esvaziado de tensão narrativa, que tem como uma de suas características predominantes o ritmo lento, miúdo e prolongado das conversações. Estas abrem a cena para uma temporalidade múltipla, na medida em que abrigam atos de fabulação que, por sua vez, fazem proliferar o imaginário mítico e religioso, atestado pelas manifestações espectrais que vêm ocupar a imagem.

Por vezes, são os próprios motivos de uma conversa ou fabulação que saltam de um filme a outro, como já notamos em alguns exemplos, são recorrências, mas sempre reformuladas. Não se trata de simples repetição formal, inócua, mas de reinvenção a partir de novos elementos, como se o conjunto de filmes do cineasta lidasse intrinsecamente, em toda sua extensão, com a ideia de que um filme pode reencarnar no outro, que uma história uma vez contada pode render ainda e se multiplicar em outras cenas, em um movimento permanente e autogenealógico da obra em processo. Ou mesmo como se um filme preservasse, de modo precário e rasurado, a memória de outro filme anterior. Em *Cemitério do Esplendor,* na primeira conversa entre Jenjira e Keng, quando se apresentam uma a outra (Fig. 131), uma história de vidas passadas contada pela médium coincide com o motivo da conversa entre o monge, Sakda, e o dentista/cantor de *Síndromes e um Século* (2006) (Fig.

[61] No original: “Cuestión de repetición: un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque empieza por regresar” (DERRIDA, 1998)

132). O dentista especulava se o monge não seria a reencarnação de seu irmão que morreu ao cair de uma árvore ainda criança - enquanto Keng conta a Jenjira que descobriu ter o dom da mediunidade quando criança, em um dia que se lembrou de uma vida passada, quando era menino e morreu ao cair de uma árvore.

Figura 131. Conversa sobre reencarnações - frame de Síndromes e um Século (2006)

Figura 132. Keng retoma a mesma história - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Então, a questão das reencarnações seria comum *a Tio Boonmee* e *Cemitério do Esplendor,* para além da tematização explícita, fazendo reencarnar as próprias fabulações, mas também a composição de alguns planos. Em *Tio Boonmee*, já observamos um caso de reincidência no capítulo anterior: a história da metamorfose narrada por Boonsong cruza-se com a morte iminente de Boonmee na caverna, quando vemos reencarnar o mesmo plano que, na primeira história, era do sol visto por entre as frestas de uma árvore; já durante fabulação mnemônica de Boonmee, vemos o mesmo plano reformulado, que agora nos dá a ver a lua por entre as frestas de uma árvore, como o olho da noite (Fig. 99; Fig. 100)[62].

Não sem certo risco de sobre-interpretação, Andrew Utterson (2016) enxerga a evocação da reencarnação em *Tio Boonmee*, em outro nível ainda, quando ressalta a opção estética de Apichatpong por ter realizado todo o filme em 16mm. Tratar-se-ia de uma reencarnação da própria mídia cinematográfica, que torna a ser empregada, em recusa às facilidades da tecnologia digital, não por nostalgia, sequer por ter um caráter *vintage*, mas pelo fato da própria mídia carregar a memória de outras cinematografias, de outro modo de se fazer cinema. De tal modo que "essas 'referências cinematográficas' que pertencem ao coletivo marcam também uma arqueologia midiática reflexiva enraizada na esfera das memórias culturais associadas aos filmes 16mm" (UTTERSON, 2016, p. 9). Já Angela O'Hara (2012), citada por Utterson, identifica que esse gesto genealógico, isto é, o retorno às

[62] Ver capítulo 3.

velhas mídias e certas apropriações estéticas da cinematografia desse período, não é exatamente uma particularidade do cinema de Apichatpong:

> Nos anos 1960, o governo tailandês impôs uma taxa para importação dos filmes de Hollywood. Como resultado, houve uma explosão de filmes tailandeses durante os anos 60 e 70, majoritariamente filmes precários de ação, que foram chamados pela crítica de *nam nouw* (água contaminada); seus enredos fantásticos e roteiros *nonsense* são terreno fértil para muitos cineasta tailandeses contemporâneos. (O'HARA, apud UTTERSON, 2016, p. 9, tradução nossa[63]).

Cabe destacarmos a seguir aquela que é provavelmente a sequência mais comentada de *Tio Boonmee*, a da conversa com os fantasmas à mesa de jantar, quando se dá a manifestação fantasmagórica de Huay: trata-se justamente de uma revisitação à estética desse antigo cinema dos anos 60 e 70 de que fala Angela O'Hara. Omitimos uma descrição mais detalhada dessa cena nos capítulos anteriores pois nos interessava situá-la aqui, no contexto de uma discussão em torno da complexidade temporal que o advento do fantasma torna sensível. Pelo modo como o fantasma de Huay é recebido e pelo teor das conversas que se seguem, o próprio filme indica que a aparição fantasmagórica impõe um impasse fundamental quanto à compreensão do tempo. Este impasse tem lugar na diegese, mas também na recepção, por isso convém distinguir, com Mary Ann Doane (2002), que o "tempo cinemático" opera em vários níveis: a temporalidade do aparato, da diegese e da recepção.[64]

Temos chamado a atenção, até aqui, para o fato de que a temporalidade diegética se vincula, na obra de Apichatpong, a outras concepções temporais particulares da cultura tailandesa. Sendo assim, na recepção, o espectador tem de lidar já com certa noção de tempo estranha à linearidade; os eventos cotidianos são assediados por regressos fantasmagóricos, por crenças que deixam de ocupar um lugar de reserva do imaginário para tornarem-se situações concretas; resta que o tempo da tradição ocidental moderna, aquele do relógio e do calendário, é deslocado de suas rígidas determinações. Como vimos, o lugar atribuído ao fantasma na literatura budista é, mais precisamente, um não-lugar, uma experiência temporal errante marcada pelos sentimentos de privação e necessidade. Quer dizer, o fantasma é entendido não como um existente autônomo, mas como uma condição transitória, dado o

---

63 No original: "In the 1960s, the Tai government levied a tax on Hollywood flm imports. Te result was an explosion of Tai flms in the 1960s and 1970s, mostly cheap action flms critically referred to as nam nouw (stinking water); their fantastical and even nonsensical plotlines are rich terrain to many contemporary Tai flmmakers" (O'HARA apud UTTERSON, 2016)

64 "O cinema conjura múltiplas temporalidades e desentrelaçá-las pode ser útil, mesmo que provisoriamente. Há a temporalidade do próprio aparato, linear, irreversível e "mecânica". Há a temporalidade da *diegesis*, o modo como o tempo é representado pela imagem, as várias formas de evocar o presente e o passado, o futuro e a historicidade (...) E finalmente, há a temporalidade da recepção, teoricamente distinta, mesmo que o desenvolvimento do cinema clássico tenha tentado fundi-la o máximo possível com a temporalidade do aparato, conferindo-lhe a mesma previsibilidade e irreversibilidade linear". (DOANE, 2002, tradução de Ivan Capeller). Fonte: tese "O cinema e seu duplo", UFF, 2010.

vínculo que permanece entre os mortos e vivos, relação continuada de mútua dependência. Boonmee não deixa de indagar a Huay sobre o lugar onde ela habita, lá onde eles poderão se encontrar depois que ele morrer (Fig. 133), e neste diálogo o filme é bem didático, em certo sentido, dos preceitos da tradição budista, quando Huay responde: "O céu é superestimado, não há nada lá. Os fantasmas não se prendem a lugares, mas a pessoas, aos vivos".

Figura 133. O fantasma de Huay consola Boonmee - frame de Tio Boonmee (2010)-

Novamente, a crença é situada, como motivo de comicidade, mas agora com uma filiação dramática ao antigo cinema tailandês popular dos anos 70, e também às telenovelas. Como sugere o próprio cineasta:

> Tomei uma abordagem diferente para cada um dos seis rolos. O primeiro rolo, por exemplo, segue minha maneira habitual de filmagem em longos planos. No segundo rolo, com a cena do jantar com os fantasmas, é como o estilo do velho cinema com a câmera estática, mas também com alguns elementos de dramaturgia da TV Thai (WEERASETHAKUL, 2011, p. 52, tradução nossa[65]).

Na cinematografia de Apichatpong são frequentes as apropriações estéticas e o diálogo com a dramaturgia popular dos grandes filmes tailandeses de estúdio, como enfatiza David

[65] No original: "I took a different approach to each of the six reels. The frst reel, for example, follows my usual way of long-take flmmaking. The second reel, with the scene of the dinner with ghosts, is like old-fashioned cinema shot with a static camera, with an element also of Thai TV drama. Overall, the flm is a tribute to all the cinemas I grew up with, whether Thai flms, soap operas, or very classical horror movies. It was like, "OK, we're employing not a single flm style, but using six different flm styles."

Teh (2011, p. 596, trradução nossa[66]): "(...) talvez sua contribuição mais valiosa para a cultura pública tailandesa: uma apropriação atenciosa de velhas formas midiáticas, reconsideradas não por paixão ou nostalgia, mas por sua canalização rica e multivalente da realidade social e da memória coletiva". Em *Objeto Misterioso ao meio-dia* a mídia radiofônica constituía, praticamente, uma voz narrativa a sugerir histórias, dentre outras tantas vozes. Em *Casas Assombradas* (2001), um de seus primeiros trabalhos de instalação, o objetivo era, justamente, investigar a penetração da dramaturgia televisiva em vilarejos rurais, e resultou na encenação de um melodrama com moradores de 6 vilarejos diferentes, cujos personagens iam sendo assumidos por outros atores que os sucediam. *A aventura de Iron Pussy* (2003) e *Desejos mundanos* (2005) são outros dois trabalhos realizados por Apichatpong, em colaboração com o performer Michael Shaowanasai e com o diretor Pimpaka Towira, respectivamente, que destoam significativamente do estilo cinematográfico que o cineasta logrou consagrar no circuito de festivais europeus, pois também dialogam mais abertamente com este universo *pop* da performance e do espetáculo. Em resumo, o que se faz notar, no caso da cena da mesa de jantar em *Tio Boonmee* é, por um lado, a filiação direta a este melodrama televiso, cujo caráter cômico deriva de certa afetação dos gestos. Há, por outro lado, a ruptura com o paradigma do suspense e com os efeitos espetaculares do grande cinema, ainda que se lance mão de um efeito especial de sobreposição, muito sutil. São portanto diversas camadas de memórias que constituem o filme como um todo e determinam sua estrutura, não apenas as memórias evidentes do personagem Boonmee, mas ainda: memórias do projeto *Primitive*, de Nabua; memórias do próprio cineasta e dos atores; a memória coletiva da cultura popular e das tradições religiosas tailandesas. Devemos então nos perguntar como opera, em *Tio Boonmee,* essa temporalização da memória.

3.2. "O tempo está fora dos gonzos"

Quando Huay aparece pela primeira vez os personagens estão reunidos em volta da mesa de jantar e conversam despretensiosamente. O espectador decerto também se surpreende ao perceber o fantasma infiltrando-se na imagem, inicialmente sob uma forma espectral, translúcida, e, paulatinamente, seu corpo vai ganhando contorno e nitidez (Fig. 134). O

[66] No original: "(…) perhaps his most valuable contribution to Thai public culture: an attentive appropriation of old media forms, repurposed not for the sake of nostalgia but for their richly multivalent channelling of social reality and collective memory." (TEH, 2011)

assédio do fantasma causa hesitação entre os que estão sentados à mesa, então Tong se levanta e vai para perto de Boonmee. Nesse momento, a escolha formal de montagem é por reter os vivos, de um lado, separados do fantasma, que permanece no contracampo (Fig. 135). Encenação de um recuo, mas, logo em seguida, passado o sobressalto, a presença de Huay é naturalizada e o enquadramento restitui novamente a coexistência de todos no plano (Fig. 136). Enquanto se dá esse reconhecimento mútuo, os vivos e o fantasma conversam sobre o tempo. Boonmee pergunta por que ela retornou só agora, se já faz tanto tempo desde sua morte, cerca de 19 anos, e o fantasma responde: "Boonmee, desculpe. Eu não tenho mais noção do tempo". Derrida recorre à cena em que Hamlet encontra o fantasma do pai e, não querendo acreditar na possibilidade de sua aparição, expressa: "O tempo está fora dos gonzos" (*The time is out of joint*)[67]. As perguntas que norteiam Derrida giram em torno das heranças do marxismo, dos grandes projetos unificadores da Europa moderna, mas essa caracterização da espectralidade como temporalidade disjuntiva parece guardar alguma afinidade com o modo de coexistência entre vivos e mortos que reconhecemos nos filmes de Apichatpong. Em *Tio Boonmee*, as aparições fantasmagóricas desarticulam a coerência temporal, ou melhor, acusam o tempo homogêneo e linear fixado pela modernidade ocidental. Na formulação sucinta da pesquisadora filipina Bliss Cua Lim (2009, p. 149) o recurso estilístico da aparição fantasmagórica tem implicações temporais concretas, isto é, quando se tornam visíveis em cena "os fantasmas colocam nossos calendários em xeque".

Logo em seguida à aparição, Boonmee manifesta que se sente preocupado com Huay, com o lugar onde ela está, se tem roupas e alimentos suficientes, enquanto Jen, irmã de Huay, lhe pergunta se recebeu as oferendas que ela lhe dedicou no templo, o que endossa a crença dos personagens na prática e ritualística budista. O fantasma responde que pôde sentir as oferendas e ouvir as preces de Jen, o que lhe foi muito reconfortante naquelas noites frias, uma descrição eminentemente sensorial (como será também toda a história da metamorfose

[67] Gilles Deleuze também recorre a esta mesma célebre expressão de Hamlet ao caracterizar aquela que seria a "primeira grande reversão kantiana" em relação à filosofia clássica: "o tempo já não se reporta ao movimento que ele mede, mas o movimento ao tempo que o condiciona (…) É uma retificação do tempo" (DELEUZE, 1997, pp. 36-37). Esta noção será fundamental, implicitamente, nos dois tomos de Deleuze sobre o cinema, de modo que a "imagem-tempo" distingue-se da "imagem-movimento" por já não depender da sucessão, da causalidade, do "esquema sensório-motor". Em determinado momento histórico a imagem cinematográfica adquire autonomia temporal, passando a ensejar relações mais complexas que não se vinculam meramente às determinações narrativas ou já não dependem exclusivamente dos encadeamentos da montagem: "imagens diretas do tempo", "imagens ópticas e sonoras puras" (DELEUZE, 2011). Ainda sobre a concepção do tempo em Kant, Deleuze (1997, p.37) escreve: "Deixa de ser cardinal e torna-se ordinal, ordem do tempo vazio. No tempo nada mais resta de originário nem de derivado que dependa do movimento".

de Boonsong que descrevemos no capítulo anterior, cuja aparição se dá logo em seguida à de Huay).

Figura 134. Aparição gradual do fantasma - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 135. Os vivos recuam, inicialmente assustados - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 136. A conversação se estabelece - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 137. Huay e Boonsong olhar um álbum de fotos - frame de Tio Boonmee (2010)

Mais adiante, ao longo dessa mesma sequência, Huay, Boonsong e os vivos conversam sobre situações que viveram juntos no passado, como se o reencontro já não tivesse nada mais de extraordinário, plenamente incorporado ao contexto prosaico do jantar, e servisse para colocar a conversa em dia, ou melhor, para retomar antigas questões da vida terrena. Boonmee levanta-se e busca alguns álbuns de fotos antigas para Huay e Boonsong se recordarem de situações vividas (Fig. 139), enquanto o filho transformado em macaco-fantasma queixa-se da luz excessiva, que o impede de enxergar direito.. O que as fotografias, o relato de Boonsong e a imagem espectral de Huay, idêntica a quando era viva, vêm atestar

são lembranças que, desde que retomadas, já não designam mais um estado de fixidez e imobilidade da memória. O passado sobrevém como agente no presente da cena. Este seria um dos modos de figuração da memória que o filme desvela: fabula-se sobre o passado, mas, sobretudo pela profusão da crença na lei do *karma* que compõe aquele universo diegético, o passado deve ser entendido no sentido de uma multiplicidade de durações sobrepostas. O plano cinematográfico torna-se receptivo à coabitação destas durações imiscíveis, enquanto as fabulações circunscrevem memórias antigas, retroação do passado que torna-se útil, atualiza-se, conforme o vocabulário de Bergon em *Matéria e Memória*:

> Mas como o passado que, por hipótese, cessou de ser, poderia por si mesmo conservar-se? Não existe aí uma contradição verdadeira? Respondemos que a questão é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil. Você define arbitrariamente o presente como *o que é*, quando o presente é simplesmente *o que se faz* (...) o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro (BERGSON, 1999, p. 175-176).

Como Gilles Deleuze (1983) recupera, uma das teses sobre o movimento de Bergson dirige uma crítica ao cinema, pois o filósofo situa o aparato cinematográfico ao lado de outras invenções mecânicas modernas, em uma linhagem, cujo primado seria o de produzir ilusão, por pretender reconstituir o movimento como a passagem de instantâneos equidistantes - ao que Deleuze se refere como esquema sensório-motor. A crítica bergsoniana ao cinema em *A evolução criadora* (1907) fundamenta-se, segundo Deleuze, nas próprias limitações do aparato cinematográfico da época, a câmera fixa, o corte imóvel, de modo que o plano cinematográfico seria entendido como uma categoria meramente espacial, justaposto a outros instantes que se sucedem. Nesse sentido, o cinema serviria, tanto quanto outras invenções materiais e conceituais da modernidade à reificação do tempo e do espaço. No entanto, a tese de *Matéria e Memória* (1896) teria descoberto já, segundo Deleuze, o corte móvel, os planos temporais, desde que Bergson concebe a duração como uma "multiplicidade qualitativa e contínua" (DELEUZE, 2012, p. 34). Em Apichatpong, cada plano abriga certa densidade temporal, em conformidade com os elementos e fabulações mobilizados na *mise-en-scène,* sendo o recurso da figuração fantasmagórica um dos vetores que abre a duração da cena para este regime de multiplicidade. Fala-se do que passou. Por outro lado, é o passado mesmo que se precipita e vem compor o presente da cena quando os fantasmas tornam-se visíveis e assediam aos humanos. A disjunção que o retorno fantasmagórico engendra tem um sentido temporal, histórico, como na espectrologia de Derrida: a dinâmica do assédio opera uma cisão

do tempo homogêneo e, se chega a instaurar alguma espécie de suspense, como no *Hamlet*, é aquele da possibilidade sempre iminente de uma reaparição do fantasma.

Figura 138. Huay observa Jenjira enquanto ela dorme - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 139. Huay sentada, à direita - frame de Tio Boonmee (2010)

Boonsong aparece uma única vez ao longo do filme, mas ele vem anunciar que os macacos-fantasmas estão à espreita de Boonmee, que eles podem sentir de longe o seu cheiro. Então já não se trata do indivíduo identificado à família, mas de um coletivo de espectros que vêm assediá-los. Nas palavras de Adam Szymansi (2017, p. 46, tradução nossa[68]), a aparição de Boonsong seria como "o limite enunciatório de uma espécie ameaçada ou até mesmo extinta - de todo um mundo coletivo de espectralidade". Huay torna a aparecer em outras circunstâncias e se estabelece como uma presença contínua ao lado de Boonmee durante os últimos dias que culminam em sua morte. Enquanto sua irmã Jen dorme, o fantasma reaparece, gradualmente, para em seguida desvanecer, apenas para observá-la por alguns instantes, como se o tecido fino do mosquiteiro que recobre a cama separasse, de fato, no interior do plano, duas dimensões temporais não-coincidentes (Fig. 138). Depois, vemos Huay ao lado de Boonmee, auxiliando-o com o tratamento de diálise. Quando destas situações posteriores o fantasma já está entre os vivos, não aparece gradualmente, sua figura já nos parece muito mais carnal, concreta, como se abdicasse da forma espectral e ganhasse corpo (Fig. 139). Os dois partilham de interação física, se abraçam, como se aos poucos convergissem a uma mesma dimensão temporal, entrando em sintonia. Quanto ao tom dramatúrgico, Boonmee chora e se desespera, enquanto a expressão do fantasma é resoluta, sem afetação, desencarnada.

[68] No original: " (…) he is the enunciatory limit of an endangered, or even extinct, species – an entire world of collective spectrality" (SZYMANSKI, 2017)

Adam Szymansky (2017, p. 52, tradução nossa[69]) propõe que na cena da mesa de jantar está em jogo uma espécie de "decupagem ecosófica", cuja característica seria a ausência de um único ponto de vista, o que dá lugar à agência de "várias forças despersonalizadas, ativas no interior de uma ecologia particular do mundo fílmico". Szymansky entende que o filme elabora uma forte dimensão sensorial ao tornar sensível, no plano, a coabitação de múltiplas forças de produção maquínica, não necessariamente visíveis na imagem, mas que se fazem sentir, por meio da banda sonora, da instituição da floresta como fora-de-campo, pelas descrições propriamente sensoriais que as fabulações sugerem. Seja o fantasma, o sonho, a História, são diversas forças heterogêneas que compõem uma cartografia, um conjunto de enunciações ou uma ecologia - termos que o autor toma do pensamento maquínico em Félix Guattari[70]. Nesse sentido, o fantasma não é entendido apenas como manifestação visível na imagem, mas como dispositivo que opera um encontro de alteridades que recompõem a consistência ontológica da cena. Como consequência da intrusão dessas outras forças, destitui-se o esquema de organização escópica centrado em valores hierárquicos antropocêntricos. Os motivos fabulatórios que movem a cena são as memórias dos fantasmas, que remetem à época em que estavam vivos, de modo que "o passado torna-se uma força ecológica. O filme enxerga além da mera atualidade de um plano qualquer de temporalidade, em vez disso, torna visível uma mútua co-composição do mundo fílmico" (SZYMANSKI, 2017, p. 56, tradução nossa[71]). Este seria um modo de compreender a apresentação do fantasmagórico em Apichatpong, em consonância com a fantologia de Derrida (1998). Szymanski (2017, p. 61, tradução nossa[72]) não recorre a uma ontologização

---

69 No original: "ecosophic découpage" (SZYMANSKY, 2017)

70 Szymanski (2017) justifica a hipótese de que o cinema de Apichatpong possa ser pensado nos temos da esquizoanálise de Guattari: "One of the reasons why Guattari's thinking lends itself so well to analyzing the aesthetic challenges presented by Apichatpong's cinema is because his schizoanalytic cartography of ontological functors machines the production of subjectivity. If by "ontology" we take Guattari at his word and insist on it being traversed by the four ontological functors, then the term implies a hauntology: it is always haunted by the "what if?" of functors having functioned differently, which haunt every movement, every machination, every bifurcation, every line of flight. The singularity of (Thai) history is haunted by the multiplicity from which its own becoming emerges. Making felt, and sometimes even making seen, the multiplicities that never actualized are key to the Weerasethakul-operation and what makes him an archivist of abandoned potential, of the virtualities that history failed to select in its process of actualization."

71 No original: "Through a découpage equally sensitive to material and mental intensity, the past is made an ecological force. The film sees beyond the actuality of any given plane of temporality and instead renders visible their mutual co-composition of the film world" (SZYMANSKI, 2017)

72 No original: "spontaneous arrival of alterity (…) as the image alters its range of perceptibility in order to accommodate the bodies that emerge from the darkness of the jungle" (SZYMANSKI, 2017)

dos fantasmas, trata-os como acontecimento de outra ordem temporal, "chegada espontânea da alteridade (..) enquanto a imagem altera suas margens de perceptibilidade, de modo a acomodar corpos que emergem da escuridão da floresta".

Bliss Cua Lim (2009) compreende que o recurso à espectralidade engendra, em primeiro lugar, um modo de inflexão e de "crítica temporal visual-ontológico"[73], quando a imagem nos oferece uma "pluralidade radical de durações", crítica bergsoniana portanto. Por mais que a autora filie-se a uma abordagem do gênero fantástico, na esteira de Todorov, ou seja, a uma concepção do evento fantasmagórico que considera, principalmente, seus aspectos narrativos e semânticos, parece-nos relevante o argumento de que a espectralidade irrompe, no universo diegético, como abertura a uma pluralidade de durações que concerne às dinâmicas específicas das crenças locais. Como proposição teórica genuína, Lim (2009) insiste que as cinematografias asiáticas, sobretudo os filmes filipinos sobre os quais ela se detém, devam ser apreciados em correlação com as questões religiosas, históricas, e com a devida consideração dos imaginários circundantes.

Em Todorov, o fantástico é entendido como elemento do construto narrativo que transgride a normalidade habitual, gerando algum tipo de impasse, hesitação, que leva o leitor a reconhecer certa distensão na percepção da realidade. Conforme a explicação de Nuno Manna (2014, p. 25): "o fantástico manifestaria uma laceração no mundo da regularidade a partir da aparição daquilo que *não pode aparecer, mas aparece*". Este primeiro modo de crítica temporal que o recurso à figuração do espectral opera, segundo Lim (2009), teria então um aspecto ontológico-visual: trata-se da assunção em cena de múltiplas temporalidades não sincrônicas, "imiscíveis", que tornam-se visíveis na imagem. Nossa argumentação em torno da questão temporal, até aqui, encontra-se com as formulações de Lim (2009), embora não seja do nosso interesse fazer uma leitura da obra de Apichatpong tão atrelada à discussão do gênero fantástico. Tanto quanto há elementos característicos da ficção científica em alguns dos filmes (a máquina do sono em *Cemitério do Esplendor*), e isto nos interessa do ponto de vista especulativo das fabulações, há outros eventos diegéticos que poderiam ser considerados fantásticos (o encontro entre a princesa e o bagre em *Tio Boonmee*, por exemplo*)*. Mas o que os eventos fantásticos demarcam é tão somente uma oscilação da dimensão cotidiana, da *mise-en-scène* de convenção realista por excelência, que passa a abrigar outra lógica cognitiva particular, segundo a qual se reconhece a agência de outros seres e de outras forças. Então

[73] No original: "Visual-ontological temporal critique" (LIM, 2009)

como sugere Nuno Manna (2014, p. 20), podemos ainda "compreender o fantástico (...) como categoria heurística ampla e atual". Isto é, no que concerne ao nosso problema de pesquisa, podemos apreender os eventos fantásticos ainda do ponto de vista de uma ampla dinâmica de encantamento e crença, com respaldo nas cosmologias budista e animista:

> Isto porque a "narrativa realista convencional" retrata o mundo como um ambiente objetivamente existente em que pessoas agem e eventos ocorrem, mais do que como um horizonte de experiência. Em contraste com as narrativas realistas, o fantástico é precisamente o gênero em que formas antitéticas de existência no mundo são concretamente figuradas em seus aspectos físicos, na *mise-en-scène*: florestas encantadas, casas assombradas, são objetificações diegéticas de estruturas experienciais anteriores que admitem a agência sobrenatural (LIM, 2009 p. 28, tradução nossa[74]).

O que Lim (2009) propõe como um modo ontológico-visual de crítica temporal, cuja fundamentação ela encontra na teoria da memória de Bergson, é precisamente aquilo que Deleuze (2011) também destacava no autor de *Matéria e Memória*[75]. Como Deleuze (2012, p. 43) esclarece, Bergson concebe a "identidade da memória com a própria duração" a partir de dois aspectos: há a memória-lembrança e a memória-contração, que correspondem a duas direções de um presente que dura e não cessa de se dividir (multiplicidade qualitativa). A primeira é orientada em direção ao passado, sempre virtual, a lembrança é "conservação e acumulação do passado no presente", difere em natureza da percepção imediata, atual; já a contração é tendida ao futuro, assegura a continuidade. Bergson insiste que o passado não deixa de ser, ele se conserva como lembrança, ontologia pura (extrapsicológica), virtual. Quando uma lembrança se condensa e salta para o presente, torna-se atual. O passado não deixa de ser, ele é, apenas deixa de agir ou de ser útil; o presente, ao contrário, não é, mas age, seria o puro devir, útil, ele não cessa de passar. Por isso, passado e presente não se correspondem como momentos sucessivos, mas coexistentes:

> Reflitamos, porém: como adviria um novo presente, se o antigo presente não passasse ao mesmo tempo em que *é* presente? Como um presente qualquer passaria,

---

74 No original: "This is because 'conventional narrative realism' portrays the world as an objectively e#isting environment in which people act and events occur, rather than as an e#periential horizon. In contrast to realist narratives, the fantastic is precisely that genre in which antithetical forms of worlding are concretely figured as physical setting, as mise-en-scène: enchanted forests and haunted houses are diegetic objectifcations of experiential fore-structures that admit of supernatural agency" (LIM 2009)

75 Por mais que sua crítica ao aparato cinematográfico conste somente em *A evolução criadora* (1907), Deleuze (1983) reivindica que já em *Matéria e Memória* (1896) Bergson teria descoberto o corte móvel, ou seja, a duração como multiplicidade, a imagem-tempo. Embora a crítica depreciasse a invenção cinematográfica, ao incluí-la em uma linhagem junto a outras invenções mecânicas capitalistas (que surbodinavam o tempo ao movimento, no sentido da filosofia clássica) Bergson não teria atentado, naquele momento (devido à própria incipiência do cinematógrafo e seus usos correntes) para o fato de que a imagem cinematográfica não engendra, necessariamente, operações que obedecem ao esquema sensório-motor, e que o tempo tem primazia em relação ao movimento

> se ele não fosse passado *ao mesmo tempo* que presente? O passado jamais se constituiria, se ele não *tivesse se* constituído inicialmente, ao mesmo tempo em que foi presente. Há aí como que uma posição fundamental do tempo, e também o mais profundo paradoxo da memória: o passado é contemporâneo do presente que ele *foi*. (DELEUZE, 2012, p. 50)

Figura 140. Búfalo (prólogo do filme) - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 141. A princesa e o bagre - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 142. Cartela de abertura - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 143. Contraplano com o macaco-fantasma - frame de Tio Boonmee (2010)

Toda a novidade da teoria da memória em Bergson consiste, então, em que "não vamos do presente ao passado, da percepção à lembrança, mas do passado ao presente, da lembrança à percepção" (DELEUZE, 2012, p. 54). Em *Tio Boonmee*, como o próprio título do filme nos sugere, os segmentos que se sucedem referem-se às memórias do protagonista. No entanto, se observamos como estas sequências são montadas, não há vinculação direta entre a cena de abertura, quando um búfalo escapa de uma árvore onde estava amarrado, em seguida

é resgatado pelo seu dono (Fig.140), e da cena do encontro de uma princesa com um bagre (Fig. 141), e o restante do filme, quando conhecemos os demais personagens e seus vínculos. Essas duas sequências são relativamente autônomas em relação ao todo do filme: desde que nos são apresentadas, conservam certo grau de indeterminação. A cena do búfalo é evocada por uma cartela de abertura que enuncia uma fabulação decerto enigmática do que há porvir (Fig. 142): "Defronte às florestas, às montanhas e aos vales, minhas vidas passadas, como um animal e como outros seres, erguem-se à minha frente"[76]. Como se dava em *Vampiro* (2008) ou mesmo na virada para a segunda parte de *Mal dos trópicos* (2004), a fabulação extradiegética enuncia de maneira sucinta as premissas da ficção, trata-se ainda da promessa de um encontro, mas desta vez é um encontro com o passado, propriamente uma história de reencarnações. Sendo assim, nossa leitura poderia simplesmente identificar o búfalo a uma vida anterior do personagem que conhecemos a seguir, Boonmee, a não ser por certa indeterminação dos pontos de vista que se instaura quando da aparição súbita de um macaco-fantasma, logo que o búfalo some por entre as árvores da mata (Fig. 143). Afinal, este primeiro macaco-fantasma que vemos encara frontalmente o espectador, mas, diegeticamente, ele observa o búfalo que se vai; ou então, ao contrário do que pensávamos é o próprio macaco-fantasma que se designa diretamente uma das vidas anteriores de Boonmee? Na verdade, esta pergunta sobre quem olha, ou a quem pertence o ponto de vista, é irrelevante, dado que o filme assume a floresta como locus de uma multiplicidade de existentes, o que se vai construindo por meio da banda sonora ainda nos créditos de abertura, com uma densa sinfonia de grilos e pássaros ao fundo. Antes que o búfalo apareça, ele já não está sozinho, tampouco estão os seres humanos, que compõem uma ecologia com outros viventes e com os mortos. Tanto quanto em *Mal dos Trópicos* (2004), a floresta é lugar propício aos encontros e à metamorfose. A sequência posterior, quando uma princesa é carregada por seus súditos até uma cachoeira, é precedida por duas tomadas em que vemos Boonmee e Tong dormindo. Então a questão seria parecida: quem sonha? Mas não se trata de fixar o ponto de vista ou a memória, de identificá-los a um personagem ou ao outro, é o próprio filme em sua "forma policrônica" (GRINBERG, 2015) que prefere a indeterminação. Para Daniel Grinberg (2015, p. 7, tradução nossa[77]) isto seria, inclusive, uma característica do budismo que serve de

[76] No original: "Facing the jungle, the hill and vales, my past lives as an animal an other being rise up before me"

[77] No original: "Buddhism contends that reality is ontologically dynamic and that everything in existence is impermanent and transitory" (GRINBERG, 2015)

substrato à ficção, pois "o budismo sustenta que a realidade é ontologicamente dinâmica e que tudo na existência é impermanente e transitório".

Então, quais seriam as operações de montagem privilegiadas em *Tio Boonmee*? Ao que nos parece há certa preeminência dos planos fixos, abertos a uma multiplicidade temporal heteróclita, preferência que é recorrente ao longo de toda obra de Apichatpong. Sendo a situação do jantar em *Tio Boonmee* exemplar de como a cena pode, subitamente, tornar-se vulnerável a oscilações sutis, isto é, ao tornar-se sensível ao assédio espectral, o plano passa a comportar certo nível de indeterminação fundamental, a temporalidade diegética rompe com o paradigma da homogeneidade cronológica. Toda essa nova configuração ontológica da cena depende, a nosso ver, da naturalização dos eventos fantásticos/fantasmagóricos ao nível da realidade cotidiana, por meio da figura fílmica da conversação. Os fenômenos encenados conservam seu mistério imanente, indeterminação ontológica do fantasma, e tudo isto se dá em longos planos-sequências fixos, decupados segundo um repertório de variações reduzido, que remete de um personagem ao outro, mas também em permanente sintonia com o fora-de-campo da floresta, quer dizer, com a possibilidade de chegada dos visitantes espectrais e com a imensa população de insetos que toma a banda sonora. Os planos-sequência encadeados abrigam uma pluralidade de ritmos, o que nos permite dizer que a montagem é sintética, no sentido baziniano, visto que se preserva certa "ambiguidade imanente ao real": a temporalidade diegética entra em consonância com as dinâmicas de encantamento e crença pertinentes às tradições religiosas da Tailândia.

César Guimarães (2016, p. 12) esclarece que o realismo estético, conforme as formulações de Bazin, "conduz sempre a uma suplementação de sentido produzido pela atividade de recriação própria das artes da duração". Em resumo, como o cinema de Apichatpong vincula-se às histórias populares e a questões da realidade local de seu país, respeitando suas convenções temporais correspondentes, "de modo que cada coisa responda por si mesma, ocupando o seu lugar que marca sua presença na realidade bruta"? (XAVIER, 2012, p.88). Isto só se dá mediante certa suplementação de sentido – propriamente dramatúrgica, sobretudo se temos em vista que Apichatpong se vale de uma apropriação estética do estilo de câmera fixa das telenovelas e do antigo cinema dos anos 70. Por meio da figura fílmica da conversação, a assunção de eventos fantásticos/fantasmagóricos torna-se verossímil em uma *mise-en-scène* do cotidiano, de modo que o sobrenatural é atribuído de agência.

Montagem sintética, mas sob o signo da disjunção temporal, não da homogeneidade: camadas temporais do passado precipitam-se no presente da cena. Tampouco se trata do passado do personagem Boonmee, tão somente, mas do passado de todo um coletivo que ele compõe, dentro de uma ecologia mais ampla (SZYMANSKI, 2017), e também são as histórias de Isan e do vilarejo de Nabua que povoam o filme. Vale, nesse ponto, seguir a pista de Deleuze (2011, p. 134), quando comenta sobre Orson Welles e Alain Resnais, em cujas cinematografias estaria em jogo modos de temporalização da memória, de acordo com os dois pólos definidos por Bergson: "a extensão dos lençóis de passado, a contração do presente atual". Em *Cidadão Kane* os lençóis de passado são evocados por vários personagens, desde um presente atual contraído, e atualizam-se ou não em imagem-lembrança, na medida em que várias versões nos acercam, ou melhor, nos desorientam, a respeito do segredo virtual que se pretendia descobrir (o significado de Rosebud). Segundo Deleuze (2011, p. 138), a modenidade de Welles está em manejar essas relações não-cronológicas: "o tempo sai dos eixos, entramos na temporalidade como estado de *crise permanente*". Já em Resnais, a articulação entre os lençóis de passado se daria, segundo Deleuze, sem a necessidade de um ponto fixo, o que em Welles ainda subsistia: um presente atual de onde partiam as evocações, a voz off, a morte de alguém, o mistério. "Em suma, a confrontação dos lençóis de passado se faz diretamente, cada um podendo servir de presente relativo ao outro" (DELEUZE, 2011, p. 142). Certamente o cinema de Apichatpong apresenta muitas distinções estilísticas em relação a Welles e Resnais, mas nos parece pertinente associar a dinâmica dos lençóis de passado retomada por Deleuze a este modo de temporalização da memória que se efetua quando das menções à reencarnação, sobretudo por meio de conversas fortuitas, do que resulta certa indeterminação dos estratos temporais em jogo. Em *Tio Boonmee*, podemos apenas intuir que o protagonista designa uma espécie de centro de emanação das memórias. No entanto, isto já seria um investimento interpretativo que nos distancia da indeterminação fundamental que constitui as passagens e de sua correlação no todo da montagem. Em Apichatpong, isto que denominamos como indeterminação dos lençóis de passado vincula-se mais diretamente a uma dimensão cosmológica, coletiva, e à dinâmica das reencarnações, que tem como substrato os regimes de crença budista e animista.

Os lençóis de passado, em Resnais, não são sempre identificados à memória de um personagem específico, eles se multiplicam, tornam-se "alternativas indecidíveis", atravessam várias idades, de um indivíduo ou grupo e chegam a designar uma "memória-mundo", nas

palavras de Deleuze (2011). Um lençol é sempre um contínuo, mas pode ser que os lençóis se sobreponham, coexistam, confundam seus estratos, o que inaugura uma "topologia" e "diagramas" baseados em uma dinâmica temporal não-cronológica. Imagem direta do tempo, o plano aberto a uma multiplicidade de durações, não dependente, portanto, do encadeamento sensório-motor. Resulta desse embaralhamento dos estratos que o presente não intervém como ponto fixo, ele é sempre relativo, as relações entre os lençóis são transversais e não-localizáveis. Tampouco o lençol de passado se reduz à forma do *flashback*, ou seja, da atualização de uma lembrança pura que nos apresenta um acontecimento identificado a um ponto de vista.

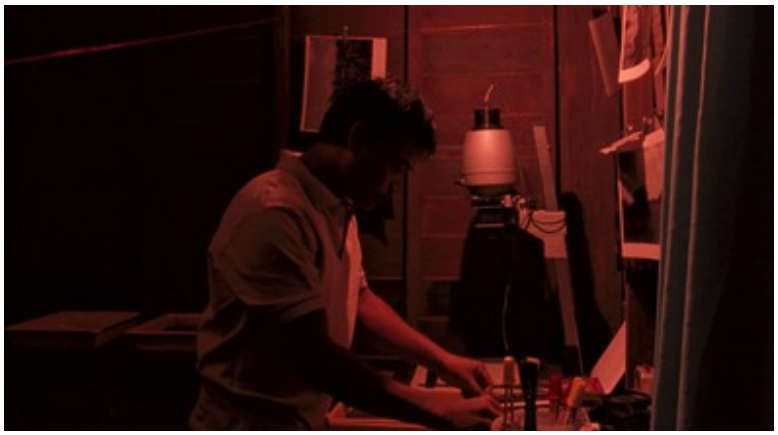

Figura 144. Boonsong ainda sob a forma humana - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 145. Boonsong à procura dos macacos-fantasmas - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 146. Luzes e refletores - frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 147. Macacos-fantasmas se aproximam de Boonsong - frame de Tio Boonmee (2010)

Em *Tio Boonmee*, há um *flashback* - em sentido clássico - que é a história de Boonsong, mas o que esta fabulação atesta, senão a própria dissolução do ponto de vista, um alargamento dos sentidos por meio da metamorfose? São as próprias capacidades perceptivas que entram em metamorfose, com a mediação da imagem fotográfica, quando Boonsong descobre a manifestação visível do macaco-fantasma, ao revelar um punhado de negativos, após uma saída de campo (Fig. 144; Fig. 145). Porém, as imagens que retornam como *flashback* não correspondem a uma reconstituição linear e contínua do encontro com os seres míticos, mas às impressões difusas de um narrador distante do tempo da ação. Acompanhamos, conforme a fabulação, o itinerário de uma experiência obsessiva, vemos um aparato de luzes e refletores dispostos para a captura fotográfica dos macacos-fantasmas (Fig. 146). Então as posições de caçador e presa se revertem, de modo que o próprio Boonsong será capturado (ainda que os macacos-fantasmas se aproximem lentamente, sem causar espanto (Fig. 147)). Então o *flashback* opera a favor da imaginação mítica e de sua validação em uma *mise-en-scène* do cotidiano. De modo geral, em Apichatpong, como em Resnais, não há uma forma ou função privilegiada da imagem, mas as suas diversas possibilidades em coexistência: "os sonhos e pesadelos, os fantasmas, as hipóteses e antecipações, todas as formas do imaginário são mais importantes que os *flashbacks*" (DELEUZE, 2011, p. 149). Já em *Cemitério do Esplendor* parece estar em jogo, quem sabe, uma nova forma de temporalização da memória, que se dá por meio da figura fílmica da intercessão mediúnica, como analisaremos a seguir.

A mediunidade parece apresentar-se assim de dois modos em *Cemitério do Esplendor* facilita, igualmente, um modo de inflexão temporal interior à diegese que torna verossímil a agência espectral, seja como passado que retorna nas fabulações, na sequência em que Jenjira e a médium caminham pelo bosque, revisitando um antigo palácio (que não vemos), seja como legibilidade do estado de consciência onírico e das vidas passadas dos soldados, que a médium Keng acessa, simplesmente, por meio do toque e traduz em fabulações oníricas ou mnemônicas. Se em *Tio Boonmee* há a novidade de que os mundos espectrais tornam-se visíveis, coexistindo em vizinhança, em *Cemitério do Esplendor* a grande questão de invenção formal é que as fabulações remetem a um extracampo invisível, história de uma guerra entre reinos e de palácios cujas dimensões espaciais e concretude nos são apenas sugeridas visualmente, por meio da gesticulação da médium. Neste caso, já não basta identificar a memória a um ou outro personagem – trata-se efetivamente de uma memória-

mundo que atravessa várias idades, eras, como Deleuze afirmava sobre Resnais. Haveria, portanto, um novo modo de temporalização da memória em *Cemitério do Esplendor* que leva em conta a coexistência virtual de uma vasta multiplicidade de durações, visíveis ou invisíveis na imagem, isto é, ora mais tensas, ora mais difusas.

Então, apresenta-se a mediunidade de dois modos em *Cemitério do Esplendor*: em uma primeira acepção, preza-se pelo plano fixo de longa duração e pela situação de conversação, mediada pelo toque; em uma segunda acepção, a mediunidade implica, ainda, a incorporação e o deslocamento pelo espaço, ou seja, uma figura fílmica da itinerância. Por isso, ainda em aproximação a Bergson, notamos como ele circunscreve uma noção particular do que seja o "espaço", ao se apropriar dos conceitos de contração e distensão, que advêm da teoria da Relatividade - mas não sem contestar que, segundo a hipótese de Einstein, o tempo estaria ainda subsumido como uma quarta dimensão do espaço. Pois não se teria distinguido com precisão que a multiplicidade própria ao tempo é virtual, contínua, qualitativa, ou melhor, que não se trata exatamente de um bloco Espaço-Tempo que nos é dado já pronto, segundo as determinações de um sistema móvel. Bergson recusa, precisamente, que haja tal espécie de entrelaçamento entre espaço e tempo, sendo este outro paradigma consolidado pela ciência moderna, mas argumenta em nome dos fluxos qualitativos, e propõe a primazia de "*um só Tempo*, *uno, universal, impessoal*", no entanto, "o Tempo impessoal de modo algum será uma duração impessoal *homogênea*" (DELEUZE, 2012, p. 12). Sendo a matéria o grau mais distendido do presente, o espaço seria como "o 'esquema' da matéria, isto é, a representação do termo em que o movimento de distensão desembocaria, como o envoltório exterior de todas as extensões possíveis"(DELEUZE, 2012, p. 76-77). Esta distinção entre espaço e Tempo nos parece fundamental para que possamos elucidar de que modo a *mise-en-scène* de Apichatpong culmina, muitas vezes, com uma espécie de oscilação temporal que transfigura e desestabiliza a própria noção consolidada de de "espaço".

No plano fixo de longa duração, relações temporais complexas se efetuam quando há situações de conversação, por sugestões da banda sonora, do fora-de-campo, e pela assunção da espectralidade. Mas também a conversa pode se dar em deslocamento, e se os fantasmas não vêm até os vivos são os vivos que os perseguem: esta seria a reelaboração formal que está em jogo em *Cemitério do Esplendor,* que reposiciona o modo de apresentação em cena da conversação e das reencarnações, ao investir na figura fílmica da itinerância ou perambulação. Muda o sentido do espaço, não mais delimitado pelo plano fixo. Trata-se de um espaço em si

mesmo movente, múltiplo, heteróclito, que tem a função de abrir a cena para outras temporalidades, quando efetuam-se encontros com objetos, localidades e outros personagens.

Como notamos, a sequência da mesa de jantar em *Tio Boonmee* se desenvolve a partir de uma variação dos pontos de vista dos personagens quando da chegada das alteridades espectrais e também acionam-se fabulações mnemônicas que implicam os fantasmas. O estilo dramatúrgico remonta ao antigo cinema tailandês e às novelas televisivas, com pouca movimentação dos personagens, de modo que a ênfase se desloca para as conversações e para a pluralidade de ritmos que emana das fabulações. Nesse sentido, a primeira concepção bergsoniana de duração (pluralismo generalizado) é conveniente e designa com justeza o modo específico de temporalização da memória que tem lugar em cena, com a convocação das memórias de um passado que se conserva. Em uma longa sequência de *Cemitério do Esplendor,* a qual comentaremos a seguir, prescinde-se dessas determinações do plano estático: são planos-sequência encadeados, movidos por uma situação de deslocamento pelo espaço, um passeio, derivando daí uma terceira figura fílmica proeminente que nomeamos itinerância (ou perambulação, para insistirmos nessa caminhada junto ao vocabulário deleuziano). Então, de que modo um espaço cênico heteróclito se constitui em *Cemitério do Esplendor?* Ao que nos parece, por meio do deslocamento dos personagens, o próprio espaço revela os rastros da ação do Tempo, ou melhor, a coexistência de heterotemporalidades, sendo que as camadas do passado se fazem notar na própria materialidade das coisas, mas também por meio de uma dimensão invisível, espectral, à qual a fabulação da médium constantemente refere. No entanto, como vimos, as crenças não são jamais tomadas pelos filmes em sentido estrito, doutrinário, mas pelo contrário, são reinseridas em uma dimensão mundana, tornadas motivo de conversas fortuitas e de riso. Avancemos assim com essa argumentação a favor das heterotemporalidades, considerando as outras duas figuras fílmicas, importantes na obra de Apichatpong, que se ressaltam em *Cemitério do Esplendor:* a figura da mediunidade, entrevista em *Hotel Mekong* (2012) mas ainda pouco elaborada como motivo central da *mise-en-scène*, invenção fílmica que singulariza a constituição temporal complexa em *Cemitério do Esplendor;* e a figura da itinerância, que poderia ser reconhecida como marca estilística de muitos filmes, desde *Objeto misterioso ao meio-dia (2000)*, passando por *Mal dos trópicos* (2004) e *Vampiro* (2008), dado que todos estes abrigam deslocamento e transfiguração dos espaços mediante novos encontros que se tornam possíveis durante a caminhada. Em certa medida, nossa pergunta continua a mesma, desde que seguimos investigando essa

característica do embricamento das multiplicidades temporais no filme, que relacionamos às dinâmicas particulares das crenças religiosas, aproximando-as à concepção bergsoniana da duração. Na sequência da caminhada entre Jenjira e a médium, à qual daremos ênfase na análise, a figura da conversação persiste, mas reconfigurada desde que estes novos elementos, a itinerância e a mediunidade, vêm compor com ela, alterando as disposições da dimensão fenomenológica da cena. Então, quais são as características formais da itinerância e da mediunidade e como se dão em cena esses modos de temporalização da memória? Em suma, quais sãos os fatores que entram em jogo na articulação de uma temporalidade complexa em *Cemitério do Esplendor*?

3.3. Mundos incompossíveis

Cemitério do Esplendor (2015) reúne várias características formais e questões recorrentes ao longo da obra de Apichatpong no que concerne à complexificação temporal por meio do recurso à espectralidade. Persiste a questão das reencarnações e a figuração concreta dos fantasmas em cena, bem como, memórias *kármicas* são retomadas em conversações cotidianas, despretensiosas. Todos esses motivos retornam, aqui, fazendo-se notar pequenas variações quanto à elaboração que ganham no filme. Destacaremos, sobretudo, na sequência do texto, a importância das figuras da mediunidade e da itinerância, que compõem o universo fílmico em *Cemitério do Esplendor,* corroborando a força de emergência das fabulações. Já reiteramos que a fabulação opera como uma espécie de força-motriz a mover os personagens entre diversas situações que abrem a cena para temporalidades intrincadas, mundos não-coincidentes. Então é de se ressaltar que uma consequência ou característica particular do gesto fabulatório seja a instauração de uma dimensão da crença – que não se opõe, mas incorpora também a dúvida, a incredulidade, a hesitação. Em outras palavras, as imaginações religiosa, mágica e espiritual tornam-se mundanas, incidem em vários aspectos da vida, e isto constitui o realismo heterocrônico de Apichatpong como uma de suas características fundantes. De maneira mais proeminente do que em outros filmes, o imaginário do budismo e sua onipresença na vida cotidiana prolonga-se em várias situações cênicas. Seguimos mais de perto a personagem Jenjira, voluntária em um hospital de Khon Kaen, acompanhamos suas descobertas diante de um novo mundo mediúnico que se descortina para os sentidos, mas também seu medo, estado de paralisia ou incredulidade diante dessa desmedida experiência

que se oferece. Já mencionamos[78] como a encenação de uma meditação guiada expõe de maneira didática os preceitos budistas e que as deusas do templo, mortas há mais de mil anos, segundo a fabulação, aparecem diante de Jenjira, depois que ela lhes dedica uma oferenda em seu altar. Voltemos portanto a esta sequência, quando Jenjira se encontra com seu companheiro norte-americano no templo de Khon Kaen. Os dois estão sentados, em oração, em frente ao altar com a imagem das deidades, quando Jenjira anuncia que vem lhes trazer alguns presentes e solicita, em contrapartida, benesses à sua própria família. Curiosamente, pede também às deusas que possa manter sua beleza e não adquirir rugas. Suplica ainda que Itt, o soldado a quem agora estima como um novo filho, possa acordar novamente (Fig. 148).

Figura 148. Jenjira suplica às deidades budistas
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)-

Jenjira pede ao companheiro que leve até o altar três miniaturas de animais, primeiramente uma chita "para ajudar minha perna a tornar-se mais forte", depois um macaco, que ela dedica ao próprio namorado "para fortalecer suas mãos", e por fim, um pequeno tigre: "com isso nosso novo filho recuperará as suas forças". Sinal de que a oração era desde o início uma conversação, jamais um monólogo. Isto é, a conversa continua logo a seguir, quando vemos a manifestação física das deusas, em trajes casuais, que vêm ao encontro de

[78] Ver capítulo 2.

Jenjira. Outras preces rogadas diante do altar realizam-se: o soldado acorda temporariamente, então os dois podem passear, conversar, assistir a um filme; bem como, Jenjira torna-se disposta a uma longa caminhada ao lado da médium, a despeito da dificuldade de locomoção. Em resumo, o filme demonstra em algumas situações concretas uma efetuação da crença, quando os pedidos de Jenjira se realizam. Talvez nos tenha faltado enfatizar este aspecto no primeiro capítulo: os atos de fabulação em Apichatpong são operações da *mise-en-scène*, mas sobretudo são operações de crença, e convite aos espectadores, para que possamos também acreditar no verossímil da invenção diegética. É nesse sentido que os filmes nos solicitam sempre a acreditar, por alguns instantes que seja, enquanto dure a projeção, nos fantasmas animistas e nos deuses budistas. Decerto o câmbio com os deuses não funciona de maneira tão imediata e pragmática na vida real dos praticantes quanto Jenjira comprova, mas é precisamente nesse sentido que a invenção fabulatória em *Cemitério do Esplendor* se vale da crença e compõe com ela, aqui já destituída de qualquer dimensão sacra, tonando-se intimamente cotidiana. De modo que a realização dos desígnios de Jenjira torna verossímil tanto a agência humana quanto a agência das deidades, melhor dizendo, o encantamento do mundo – mundo este que prescinde dos paradigmas antropocêntricos de interação.

Se em *Cemitério do Esplendor* (2015) está em jogo, notadamente, o imaginário budista e animista das reencarnações, no entanto, há um tratamento distinto em relação ao que se dava em Tio Boonmee. A médium Keng é apresentada a Jenjira pela enfermeira que a recebe, logo quando chega ao hospital de Khon Kaen. Ela lhe conta uma história bastante peculiar: Keng normalmente ajuda a polícia em investigações, entrando em contato com o espírito das pessoas assassinadas, e devido ao seu reconhecido talento foi assediada pelo FBI para se tornar espiã, convite que ela teria recusado para servir ao seu país. Assim vemos Keng, pela primeira vez, atendendo a um paciente enquanto descreve para a mãe do soldado o que ele sente e o que se passa com seu corpo mental/onírico durante o estado de dormência (Fig. 149): “Ele está andando em algum lugar. Ele está desorientado. A noite é muito escura mas ele ainda pode ver. Há um monte de terra, alguns pilares de concreto (...)” - e segue descrevendo uma situação concreta onde o soldado se encontra, até que a mãe do soldado lhe interrompe com uma pergunta banal: “E o que ele deseja comer?”

Figura 149. Keng acessa os sonhos de um dos soldados
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)-

Podemos entrever aqui como a mediunidade habilita certa ideia de mobilidade, ainda que se trate de um movimento interior, onírico, não contemplado na dimensão visível da imagem, onde os soldados repousam estáticos. Os personagens se movem, paisagens passam, porém isto não se dá em cena, de modo que toda a ação é condicionada à descrição fabulatória, que resguarda uma dimensão invisível experimentada pelo corpo onírico dos soldados, como cenas ininterruptas que a médium acessa, simplesmente, por meio do toque em seus pacientes. Por outro lado, a intervenção da mãe situa o fenômeno da mediunidade não como uma prática sobrenatural, mas como uma espécie de ferramenta de ordem pragmática, objetiva e cotidiana, à disposição daqueles que acreditam, para a comunicação com seus familiares mortos ou, no caso, acometidos pela doença do sono. Todo o mistério da sessão mediúnica torna-se imediatamente banal, Keng responde à mãe do soldado que o desejo dele seria por "salada e sopa com brotos de bambu (…) com pitadas de chilli e uma coca-cola". Aqui, a descrição de uma realidade onírica movente consagra um paradoxo, isto é, a fabulação legitima que haja toda uma vida em atividade, em outras dimensões da experiência, a despeito da paralisia física dos soldados, como os vemos em cena. De certa maneira, esta primeira aparição da médium e o seu modo de acessar a realidade onírica, por meio do toque prepara

terreno para que, ao longo da construção narrativa, a fabulação em torno da agência dos antigos reis de Lan Xang venha se firmar como hipótese verossímil. Em resumo, a figura da mediunidade, neste momento ainda pouco explorada entre os motivos mais recorrentes na obra de Apichatpong, vai sendo delineada aos poucos quanto ao seu modo de operação, à medida que as sequências com participação da médium vão se sucedendo em *Cemitério do Esplendor*. Há algo de misterioso quanto ao modo de acesso da médium ao sonho dos soldados que somente a fabulação dá conta de circunscrever, dado que ela experimenta as visões de um outro sem que seu corpo seja tomado em possessão, como se dava com os fantasmas *pob* em *Hotel Mekong* (2012). Keng permanece consciente para comunicar aos vivos, como se estivesse "lá e cá" simultaneamente, coexistindo e transitando livremente entre dimensões incompossíveis. Tratar-se-ia de uma "estética natural do mistério"*, s*egundo a formulação de Rose-Antoinette (2017), ou quem sabe, conforme a inversão proposta por Henrique Codato (2018)[79], o cinema de Apichatpong nos evidencie certa "natureza mística da estética".

Entretanto, se os modos de aparição fantasmagórica em *Tio Boonmee* elucidavam a coexistência temporal, no plano, entre vivos e mortos, em *Cemitério do Esplendor* parece ser mais propício dizer de temporalidades incompossíveis que não necessariamente se encontram visíveis na imagem - a depender da fabulação da médium que evoca essas dimensões coexistentes. Na filosofia de Leibniz, retomada por Deleuze (2016), a condição de compossibilidade demarca que cada mônada expressa claramente uma série ou uma sequência finita, que são prolongáveis e convergentes umas nas outras: é portanto a convergência que expressa e constitui um mesmo mundo coerente. Por sua vez, os fatores que definem a condição de incompossibilidade são: "1) as séries que divergem e pertencem, portanto, a dois mundos possíveis; 2) as mônadas que expressam cada qual um mundo diferente do outro." (DELEUZE, 2016, p. 107). Se há divergência das séries, há bifurcação, não homogeneidade. Os contos de Borges seriam exemplares de uma exigência de incompossibilidade: todos os mundos ao mesmo tempo, vários desfechos e todos se efetuam.

O que significa afirmar que as cenas de duração heterocrônica, em Apichatpong, implicam uma condição de incompossibilidade? Se retomamos o sentido leibniziano, cada manifestação visível, fabulação ou rememoração em cena atesta a divergência, não a convergência, das séries temporais. Este seria o caráter idiossincrático das figuras fílmicas da

[79] Em conferência apresentada no III Encontro Internacional de Imagem Contemporânea, sediado em Fortaleza, em 28/02/2018.

espectralidade e da mediunidade: há diversas mônadas, cada qual expressa um mundo, e o cruzamento dessas várias durações não chega a formar um mesmo mundo coerente, homogêneo, mas tão somente comprova o caráter disjuntivo do tempo. Sendo assim, a espectralidade enquanto recurso de complexificação da temporalidade diegética engendra um modo específico de indeterminação temporal, que em *Tio Boonmee* se adensa por meio das conversações e da figuração dos fantasmas, cujos motivos de efetuação em cena estão, em geral, associados às fabulações mnemônicas: recorda-se uma vida passada, a imagem de Huay se conserva idêntica a quando era viva, Boonsong transmuta-se fisicamente, mas sua memória se conserva. Desponta, portanto, uma noção da duração como identificação à memória, em consonância com o bergsonismo de *Matéria e Memória*. Vale ressaltar uma vez mais que todas essas categorias ou figuras fílmicas que elencamos até aqui, tendo em vista facilitar o trabalho analítico dos filmes, não ocorrem de maneira isolada, pelo contrário, notamos como elas são trabalhadas de modo a se sobreporem em uma mesma cena.

Se destacamos neste momento o vocabulário leibziniano para dizer que não se trata exatamente de confluência ou de convergência de durações heterocrônicas, como vínhamos afirmando, isto não está posto como uma contradição, mas porque a dinâmica das aparições espectrais e da mediunidade parecem ser regidas, invariavelmente, por certa fugacidade e inconstância, e isto parece ficar mais claro se investimos na noção leibziniana de divergência das séries. São operações da *mise-en-scène* que demarcam, precisamente, instantes de oscilação temporal em que um mundo adentra outro mundo, temporalidades entrecruzadas, mas isto não ocorre como determinações permanentes, senão como acontecimento passageiro, cotidiano. Seriam como "entre-mundos", como prefere Codato (2018), marcados "pela indistinção entre vida e morte", mundos coexistentes e interrelacionados, ainda que não se trate de um mesmo mundo homogêneo. Contínuo tangenciamento de uns em relação aos outros, e todos ao mesmo tempo, em saltos do pólo virtual ao atual, porque ainda há preeminência da memória, de modo que o presente da cena se abre a uma ilimitada multiplicidade temporal e se deixa reconfigurar por ela, durante alguns instantes que seja. Assim, o que a espectralidade acrescenta à experiência natural, ao tempo histórico homogêneo, é uma condição de incompossibilidade, dado que as aparições fantasmagóricas e as sessões mediúnicas, em Apichatpong, tornam verossímeis a coexistência de heterotemporalidades. Para Deleuze (2016, p. 111), a incompossibilidade "é uma correlação original, diferente da impossibilidade ou da contradição", o que reconhecemos nos filmes

quando há coexistência temporal no plano, no caso de *Tio Boonmee,* mas também quando dimensões invisíveis se insinuam por meio das fabulações mediúnicas, em *Cemitério do Esplendor*. Então, fator decisivo: o que cinde o mundo da homogeneidade em "entre-mundos" é a dinâmica do encantamento, as operações de crença que entram em jogo, o convencimento dos personagens que acaba por convencer o espectador quanto ao realismo das relações encenadas. O realismo heterocrônico que reivindicamos aqui tem a pertinência de trazer à tona um quadro cosmológico mais amplo, em que as operações de crença sustentam a coesão do mundo, mesmo que este se constitua pela coabitação de mundos incompossíveis. No universo fílmico de Apichatpong, as delimitações e os trânsitos entre vida e morte são mais fluídos. "No modelo de Bazin, o realismo capaz de exprimir 'a significação concreta e essencial do mundo' é um ato de fé, onde a transparência mais cristalina se revela através da reprodução do mistério da existência" (XAVIER, 2012, p. 89).

3.4. A itinerância e o espaço heteróclito

Se a figura da mediunidade é um recurso singular da articulação temporal em *Cemitério do Esplendor,* ao que nos parece, está em jogo também outro modo de consideração do espaço cênico. Em *Tio Boonmee* nota-se a preferência, de modo predominante, por planos fixos que circunscrevem muito bem o espaço onde as conversações se desenrolam, o que caracteriza certamente a familiaridade das situações. Em *Cemitério do Esplendor* reconhecemos ainda a predominância dos planos fixos: as cenas de conversações nesses moldes são preservadas, entretanto, nota-se também uma maior apreciação da mobilidade, ainda que não se trate de mobilidade da câmera, propriamente, mas dos personagens, que investigam os lugares por onde percorrem como um dos modos de se referirem às memórias. Este modo específico, vagaroso e sereno, de percorrer os espaços, que se transfiguram conforme as disposições da *mise-en-scène,* é o que nomeamos aqui como figura da itinerância. Trata-se ainda assim de uma região muito bem delimitada que ficamos conhecendo, os entornos do hospital de Khon Kaen, locação que o cineasta escolhe com a motivação de revisitar e reelaborar suas próprias recordações de infância, na cidade onde nasceu. Alguns enquadramentos dessa paisagem retornam ao longo do filme quase idênticos, como se o trabalho da montagem nos sugerisse cíclica reiteração do cotidiano. Já em um sentido cosmológico mais amplo, as fabulações mnemônicas operam em diversos níveis de temporalização, acabando por nos sugerir,

também, o retorno cíclico das reencarnações em consonância com a crença budista. Ou seja, a progressão narrativa ou fabulatória, ainda que fragmentária, parece eleger como elemento de coesão a questão da reencarnação que chega a repercutir na própria forma fílmica, nas escolhas de montagem. As fabulações intradiegéticas cruzam-se com as memórias particulares de Jenjira e de Apichatpong, que são matéria-prima na concepção do filme, e com as questões históricas da província de Isan ali evocadas.

Em uma conversa de bastidores entre a protagonista e o cineasta (Fig. 150), torna-se mais claro que *Cemitério do Esplendor* representa uma espécie de ponto culminante de um projeto colaborativo entre os dois, que se estendeu ao longo de anos e que pôde aliar uma investigação extensiva dos costumes da região de Isan às memórias pessoais de cada um deles – itinerário de pesquisa que remonta ao *Projeto Primitive (2009), Tio Boonmee* (2010), *Cactus River* (2012) *e Hotel Mekong* (2012). Khon Kaen fica distante cerca de 160 km da cidade onde Jenjira nasceu e ainda vive, à beira do rio Mekong; ambas as localidades compartilham, portanto, do mesmo dialeto e de uma cultura em comum. O roteiro do filme foi escrito com base em situações vividas por Jenjira, histórias que ela compartilhou com o cineasta ao longo desse período de convivência, e toda a disposição da *mise-en-scène* teve de ser desenhada, literalmente (Fig. 151), tendo em vista sua dificuldade de locomoção, devido a um acidente de moto em meados de 2003 que a deixou com uma perna mais curta que a outra. Quanto a este aspecto, é bastante significativo que ao longo desse trabalho colaborativo iniciado em 2001, quando das filmagens de *Eternamente Sua* (2002), acompanhamos não apenas o envelhecimento de Jenjira, suas diversas facetas ao se adequar às características de diferentes personagens, mas a própria mutação de seu corpo determina sua amplitude de atuação, sua maneira de caminhar e de percorrer os espaços, além de se tornar um dos motivos das conversações com outros personagens. Por vezes, evoca-se de maneira lacunar, elusiva, o episódio do acidente, ou então a personagem busca por tratamentos, óleos, massagens, que possam amenizar as dores, como quando ela cobre as pernas com barro medicinal em um lago, em *Síndromes e um Século* (2006).

Em *Cemitério do Esplendor*, Jenjira recebe os cuidados de Itt, enquanto incorporado na médium Keng, que lambe sua perna em uma longa sequência ao final do filme (Fig. 152). Por sinal, a personagem da médium trabalha, em paralelo à sua atuação voluntária junto aos soldados do hospital, como revendedora de um creme "milagroso" para a pele, e presenteia

Jenjira com uma amostra (Fig. 153). Mais um dos pedidos que ela fez às deidades budistas diante do altar, aquele por manter sua pele sempre saudável e rejuvenescida, se efetua?

Figura 150. Conversa de bastidores: Jenjira e Apichatpong - Cemitério do Esplendor (2015), frame do making of

Figura 151. Desenho de cena - Cemitério do Esplendor (2015), frame do making of

Figura 152. Itt lambe a perna de Jenjira - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 153. Keng oferece cosmético a Jenjira - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Se as histórias pessoais de Jenjira fundamentam o filme desde sua concepção, já o cenário é terreno familiar à infância do cineasta, quando Apichatpong morava próximo àquela região em torno do lago que vemos no filme, por conta do trabalho de seus pais, que eram médicos. Na verdade, o antigo hospital onde seus pais trabalharam tornou-se uma escola, reapropriada no contexto da ficção como uma escola da infância de Jenjira, porém, remontada como hospital para os propósitos do filme: vemos ainda um quadro negro e painéis educativos, ao fundo, coexistindo com os leitos dos soldados (Fig. 154), o que seria uma

primeira configuração do que chamamos aqui espaço heteróclito, já que temos uma sobreposição visível, no espaço da cena, de elementos que remetem a temporalidades distintas. Um hospital cenográfico foi acomodado em uma construção adjacente à escola, o que apreendemos em uma sequência muito breve, quando se dá a encenação de uma consulta (Fig. 155). Como vimos, a situação da consulta é um dos elementos privilegiados ao longo da obra de Apichatpong. Trata-se de um modelo da cena de conversação face a face, reverência à memória dos pais, mas também uma maneira de aludir aos costumes locais com bom-humor. Nesta cena, um paciente descobre que está com vermes, em seguida confessa ao médico seu hábito de comer carne crua e peixes fermentados. O médico então lhe recomenda que seja transferido para um "hospital de verdade", porque ali ele só tem à disposição materiais para crianças. O paciente lhe pergunta, entre risos: "Este não é um hospital de verdade?". Já o paciente seguinte, que aguardava sentado, relata o mesmo problema dos soldados, que tem tido imensa dificuldade para dormir.

Também a sala de cinema em que Jenjira e Itt vão assistir a um filme é outro lugar da infância revisitado. Os exemplos sugerem que *Cemitério do Esplendor* emprega outra abordagem da memória, se o comparamos a *Tio Boonmee*, que partia da encenação de uma fonte literária, ainda que baseada na vida de um habitante de Isan. Agora, em *Cemitério do Esplendor*, o movimento de regresso a uma localidade muito observada, preservada na memória, talvez explique a preferência por planos fixos de longa duração quando a câmera se volta para fora do espaço cenográfico do hospital. Como veremos, mesmo em situações de itinerância, a câmera não dispõe de grande mobilidade, são os personagens que se movem, vagarosamente, em atitude predominantemente contemplativa. Ao longo de todo o filme temos alguns contrapontos à progressão narrativa, isto é, o entorno da vida dos personagens, em várias tomadas externas que nos são apresentadas como um fluir vagaroso da vida cotidiana, repleta de pequenos acontecimentos desimportantes. Acontecimentos tão triviais quanto um homem defecando no meio do mato, quando se supunha esconder (Fig. 156). Acaba sendo localizado entre uma paisagem de bananeiras e entulhos (Fig. 157). Muito provavelmente, trata-se de outro aficionado por carne crua que agora enfrenta as consequências de seus hábitos. Ou então uma família interiorana de pintinhos que segue a matriarca (Fig. 158) pelo corredor externo do hospital, entre outras cenas muito breves que gracejam ao espectador.

Figura 154. Coexistência física da escola e do hospital - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 155. Este não é um hospital de verdade? - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 156. Mais um diagnóstico de infecção intestinal? - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 157. Entulhos, bananeiras, lado de fora do hospital - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Ao longo do filme, são tantas as pontuações de situações cotidianas que pouco acrescentam à progressão narrativa que ficamos com uma impressão perene de que "nada acontece", conforme expressão de Ivone Margulies para designar a feição realista da obra de Chantal Akerman. Do ponto de vista narrativo, constatamos que, de fato, a obra de Apichatpong de modo geral não constrói, tampouco relaciona os acontecimentos, na montagem, de acordo com um sentido teleológico. Como já notamos, predomina o recurso aos atos de fabulação, que operam mais a favor de uma ampliação do espectro temporal da cena, fazendo proliferar outras narrativas, que antes se dispersam em vez de encaminhar um desfecho. No lugar de progressão, caberia dizer, talvez, de irrupções narrativas, sendo esta

uma das marcas da escritura realista - porque fundada na vida cotidiana - que o cineasta traz à baila: uma proliferação de imaginários, de lendas, de histórias particulares que pontuam o âmbito da vida em comum. Então, ao contrário, quando as fabulações se efetuam "tudo acontece" ou tudo pode vir a acontecer, de modo que a construção narrativa em *Cemitério do Esplendor* parece se desenvolver entre estes dois pólos rítmicos: da rarefação dos acontecimentos, quando contemplamos tão somente uma lenta passagem do tempo, à culminação de um adensamento temporal quando múltiplos eventos se insinuam e coexistem. Ao que nos parece, o estilo de Apichatpong rearticula a partir de outras modulações aquela que seria uma característica determinante do impulso realista, de acordo com Margulies, em voga na cinematografia moderna do pós-guerra, assim consagrada pela crítica: uma aliança entre o cotidiano e a duração estendida.

Figura 158. Situação familiar
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)-

Song Hwee Lim (2014) reivindica que haveria um "cinema da lentidão" em voga a partir dos anos 2000 que preza, em geral, por habitar os interstícios dos eventos, em vez de forjar a narrativa de uma maneira convencional, como uma sucessão de eventos, de modo que proliferam os "tempos mortos", termo que toma emprestado de Mary Ann Doane, por meio dos quais: "uma diferente temporalidade, significado e valor podem vir a ser, questionando-

se, desse modo, a noção mesma de 'evento' e de 'acontecimento', abalando os próprios alicerces do que constitui a narrativa fílmica" (LIM, 2014, p.30, tradução nossa[80]). Este esvaziamento da narrativa em nome de uma maior sensorialidade seria precisamente uma das características que justificariam uma filiação da obra de Apichatpong ao cinema de fluxo, se notamos, por exemplo, as impressões Luiz Carlos Oliveira Jr. (2016, p. 139) a respeito de *Eternamente Sua* (2002): "Do tempo social do trabalho, tempo útil, passam a um tempo de lazer, *tempo livre* (…) O filme começa de fato ali, na descoberta de outra experiência do espaço e do tempo". Sem dúvida, em *Cemitério do Esplendor* (2015) o elemento da sensorialidade retorna com força renovada, porém em outra modulação, distinta do que se dava naquele segundo longa-metragem do cineasta. Como temos procurado ressaltar – por isso a necessidade de eventualmente retornar aos filmes anteriores -, no interior da própria obra há uma dinâmica profícua de abandonos, retomadas e reinvenções formais. A figura da médium evoca um novo modo da sensorialidade, pois já não se trata, tão somente, de sentir a materialidade física do mundo, descobre-se ser possível uma ampliação dos sentidos, o que se dá por meio do corpo de um outro, no que consiste a jornada iniciática de Jenjira, o que não implica uma aniquilação do corpo, como era o caso da iniciação xamânica (MONDZAIN, 2010) em *Mal dos trópicos* (2004). Nesse sentido, a experiência do corpo no espaço já não corresponde apenas à fisicalidade imediata do contato, da audição ampliada e da estimulação háptica, mas a uma inflexão temporal determinante que o desloca para uma zona limiar da percepção, e permite que um mundo adentre outro mundo. Em *Cemitério do Esplendor* os corpos já não estão reclusos ao mundo homogêneo, mas podem vir a habitar entre-mundos (CODATO, 2018). Estabelece-se uma condição de incompossibilidade, mas isto não se dá senão pela mobilidade, pelo deslocamento no espaço que habilita este novo modo de sensorialidade. Então, há também uma figura da itinerância que ressalta a qualidade heteróclita do espaço.

O adensamento da percepção temporal, acionado pelas fabulações, culmina em uma miríade de acontecimentos, desde que os personagens se movem pelo espaço, percebendo estas zonas de liminaridade e, igualmente, nós espectadores somos conduzidos nessa travessia pelo trabalho de mediação da imagem cinematográfica. Entendemos que *Cemitério do Esplendor* ultrapassa em definitivo a noção de sensorialidade a partir da qual a crítica

[80] No original: "[a cinema of slowness] uses so-called dead time to create non-events as events through which a different temporality, meaning, and value can come into being, thereby questioning the notion of "event" or "happening" and unsettling the very foundation of what constitutes a flm's narrative (LIM, 2014).

procurou circunscrever a obra de Apichatpong com bases nos filmes anteriores, sendo que já não está em jogo, simplesmente, uma dimensão sensorial como inspeção física do mundo material, mas, no limite, uma dissolução da percepção mesma e sua reconstituição em outros termos. Isto é, os personagens habitam e vêem, certamente mais do que nós, mundos incompossíveis que já não são designados na dimensão fenomenológica da imagem, cuja concretude extrapola para outras dimensões do sensível. Temos de nos contentar em não ver, a não ser os gestos da médium, a expressão de incredulidade de Jenjira, enquanto ambas tateiam o invisível do espaço mediúnico. Se é a própria percepção do mundo que oscila, decerto estamos diante de um mistério do mundo, o que segundo Bazin (2014) só poderia ser apreendido a partir de sua resoluta continuidade – o que o recurso do plano-sequência facilitaria -, e jamais explicado nos termos de uma narrativa que remonta os acontecimentos do exterior. A predominância do plano fixo de longa duração em *Cemitério do Esplendor*, que coloca em jogo a mediunidade, bem como esta noção de espaço heteróclito, obriga-nos, para a própria finalidade de descrição da imagem, a certo deslocamento para um campo semântico fundado em uma indeterminação constitutiva: trata-se do invisível, do inapreensível, do inefável. Isto é, a continuidade temporal do plano já não nos restitui tão somente as durações da vida cotidiana e toda sua multiplicidade, mas ainda: outros mundos, incompossíveis, cuja realidade não pode ser plenamente comprovada na imagem, mas apenas aludida por meio dos atos de fabulação. Por isso notávamos, no capítulo anterior, que a abordagem histórica em Apichatpong é, sobretudo, alusiva.

Como vemos em outra breve sequência em que a médium Keng atende aos anseios da esposa de um dos soldados internados no hospital (Fig. 159), a própria mediunidade parece implicar certa noção de mobilidade, no entanto o movimento ou a ação não se desenrola no espaço cênico, senão na realidade onírica, invisível na imagem, que a personagem acessa e verbaliza. Enquanto a esposa solicita do soldado dormente uma posição acerca de questões banais, como a cor do azulejo que ela deveria escolher na reforma da casa, e indaga à médium a respeito de uma amante do marido, de quem ela suspeita, motivos cômicos que situam a disposição da mediunidade entre outras práticas comuns da vida cotidiana, o soldado de fato lhe responde algumas das questões através da médium, por exemplo, que o piso seja marrom. Isto é, nesse caso, a sessão mediúnica viabiliza a conversação, e esta reinvenção formal da figura fílmica da conversação é inédita, particular a *Cemitério do Esplendor.* Diante de certa afobação da esposa do soldado, a médium lhe pede

paciência: “No momento, estou vendo sua vida anterior”, porém ela contesta, “Por que faz isso? Concentre-se no presente por favor”. Quer dizer, a figura da mediunidade, nesta cena específica, descreve uma espécie de mobilidade por certas regiões da memória, cujas precipitações ou contrações no presente da cena se dão à revelia da própria médium, que acessa um vasto campo de memória virtual do soldado, mas ela não dispõe de controle absoluto sobre as imagens que se atualizam, o que seria a expectativa da companheira. Neste sentido, a mediunidade possui íntima afinidade com o advento do espectral em Apichatpong, como vimos em *Tio Boonmee*, cuja característica era o assédio, a intrusão no presente, a despeito dos desígnios dos personagens. Porém, aqui, o sentido é inverso: quando tombam em seus corpos físicos, os soldados abandonam o mundo visível e vão habitar o mundo onírico e ancestral, conforme o desígnio dos reis, soberanos do *Cemitério do Esplendor*, de acordo com o que fabulação informa.

Figura 159. Sessão mediúnica no hospital - frame de Cemitério do Esplendor (2015)-

Quanto à figura da itinerância, David Teh (2011, p. 597, tradução nossa[81]) a situa praticamente como uma questão originária do cinema de Apichatpong, importante já em

[81] No original: “a heuristic road-movie cum documentary, splicing an improvised, multi-authored story” (TEH, 2011)

Objeto misterioso ao meio-dia (2000), uma espécie de "road-movie documental heurístico, entrançando uma história multi-autoral e improvisada". Entre os filmes anteriores que destacamos até aqui, quase todos preservam uma *mise-en-scène* da caminhada, da mobilidade pelo espaço como modo de inspeção física, seja o passeio descompromissado em *Eternamente Sua* (2002), a perseguição pela floresta (MONDZAIN, 2010) em *Mal dos trópicos* (2004), ou a busca pela ave mitológica em *Vampiro* (2008). Este último talvez seja o filme em que há maior correspondência com o modo de elaboração da itinerância em *Cemitério do Esplendor* (2015), afinal, desde o princípio de *Vampiro* a fabulação joga com a questão da invisibilidade, isto é, com a provável extinção da ave mitológica *nok phi*, cuja existência se pretendia documentar. Se retomamos a taxonomia de Deleuze (1983) em *A Imagem-movimento*, um dos fatores que caracteriza a passagem para as imagens ópticas e sonoras puras, no neorrealismo italiano, é justamente a ideia de perambulação, que está intimamente vinculada aos espaços quaisquer do pós-guerra – as cidades destruídas, as localidades urbanas elevadas a uma pura potência de vacuidade e desconexão. Nesse caso, era a ausência de "situações motivadoras", característica da imagem-ação, que impelia os personagens à errância e à perambulação por estas paisagens desoladas. Em Apichatpong, a nosso ver, não se trata exatamente de perambulação, no sentido proposto por Deleuze, visto que era a situação do pós-guerra o que impelia os personagens - tomados por situações e acontecimentos que os ultrapassavam - a se moverem, de maneira errante, por tais "tecidos urbanos desdiferenciados". Em vez da paisagem urbana - precisamente de onde os personagens em *Eternamente* Sua (2002) escapam para ter um momento de retiro e tranquilidade – temos, aqui, a floresta como espaço privilegiado, trazendo consigo outras nuances. Optava-se, já neste segundo longa-metragem, por uma intensa demarcação do fora-de-campo, nas cenas em meio à floresta, como espaço povoado por outros seres, não-humanos, operação que se dava por meio da banda sonora. No entanto, a questão do assédio espectral seria apenas pontuada, na passagem para a segunda metade do filme, quando o imigrante birmanês pergunta à sua namorada, entre risos, se ela acredita em fantasmas.

Em *Tio Boonmee* (2010) a ideia de itinerância pela floresta, combinada ao assédio espectral, já nos parece mais sólida, quando o personagem parte, intuitivamente, em busca da caverna onde abandonará seu corpo, entregando-se à metamorfose. Trata-se nesse sentido de uma continuidade à jornada iniciática de *Mal dos trópicos,* em se tratando de uma proximidade da morte, em ambos os casos. Esta sequência destoa sobremaneira do restante do

filme, sendo precisamente o único segmento em que a câmera encarna a itinerância, seguindo às costas do personagem em plano-sequência (Fig. 160). Boonme torna-se tão somente uma silhueta iluminada pela lua, bem como se refuta a estruturação formal predominante até aquele momento do filme, em planos estáticos, o que demonstra a grande variedade estilística de cada um dos rolos, como o próprio cineasta reivindica. Sem dúvida, há correspondência entre essa sequência em *Tio Boonmee* e *Vampiro,* visto que a jornada pelo interior da floresta implica uma forte dimensão sensorial. Boonmee, Jenjira, Tong e o fantasma Huay caminham juntos, à noite, dispondo apenas de uma lanterna que ilumina precariamente o caminho, e vão abrindo trilhas por entre as plantas selvagens, bem como a banda sonora é povoada por toda sorte de seres da floresta, sobretudo aves e insetos.

Figura 160. Itinerância pela floresta
- frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 161. Impressão sensorial da presença dos macacos-fantasmas
- frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 162. Caminhantes chegam à caverna
- frame de Tio Boonmee (2010)

Figura 163. Locomoção pelo santuário subterrâneo
- frame de Mal dos trópicos (2004)

Certa tensão culmina quando Tong pergunta a Jenjira a respeito de um som estranho que ele teria ouvido, então a câmera volta-se para uma zona de mata cerrada (Fig. 161), onde podemos ver, ainda que muito precariamente, os vultos dos macacos-fantasmas, movendo-se com grande agilidade, de galho em galho, como se estivessem prestes a encurralar o grupo de caminhantes. No entanto, eles conseguem alcançar a caverna e a câmera os acompanha em plano-sequência, por entre as passagens estreitas, pelo interior obscuro e parcamente iluminado da gruta (Fig. 162). Aqui, a sequência nos remete a outra semelhante, como reincidência formal, em *Mal dos trópicos*, quando a vendedora de flores conduz Tong e Keng ao longo de uma passagem subterrânea do santuário budista (Fig. 163), munida apenas de uma vela. Eles seguem agachados e encolhidos por uma estreita passagem, até que a mulher lhes conta uma lenda acerca de um gás venenoso nas profundezas da caverna e isto basta para fazê-los recuar, assustados.

Em vários filmes, Apichatpong aposta neste mesmo pressuposto de encenação, isto é, a ideia de um espaço a ser percorrido que, durante a própria caminhada, desvela-se como uma ambiência envolta em mistério que instiga um senso descoberta, acionando estímulos sensoriais, sonoros, táteis, por meio da utilização do plano-sequência. No entanto, se em *Mal dos trópicos* o deslocamento dos personagens na caverna tem o sentido de um passeio e, se na segunda parte do filme, a trajetória do soldado está associada a uma série de provações de autodescoberta, em *Cemitério do Esplendor*, ao que nos parece, a caminhada opera a favor de uma complexa temporalização da memória. Primeiro vemos Jenjira tateando no escuro, com sua bengala e uma pequena lanterna, uma sala abandonada da escola (Fig. 164), um cenário desolador de papéis jogados, folhas secas, cadeiras destroçadas. Esta sequência coaduna com a história particular que o filme atribui à personagem, quer dizer, com o fato de que ela teria estudado ali na sua infância e retorna agora à escola transformada em hospital, mas sua memória de tempos remotos persiste, como coexistência de duas temporalidades no próprio espaço heteróclito da cena. Ela encontra pelo caminho este pequeno folheto que traz a mensagem de um ensinamento budista: “Entre os humanos, os mais inteligente são aqueles com mais disciplina”. Nesse sentido torna-se explícito, e literal, que o filme propõe um sentido da itinerância como a trajetória de um indivíduo no caminho da iluminação, ou caminho do meio, conforme as recomendações da tradição budista. Diferentemente da jornada do soldado em *Mal dos trópicos* (2004), errante e temeroso pela floresta, e de Boonmee, assediado pelos espíritos animistas dos macacos-fantasmas, *Cemitério do Esplendor* encampa

mais diretamente a sugestão budista de que a disciplina e o discernimento conduzem ao verdadeiro autoconhecimento. Ela se senta em uma cadeira e fala em um telefone velho, em inglês, dirigindo-se talvez ao seu companheiro norte-americano: "Querido, eu sou a única que sobrou aqui. Eu me esqueci da lição de casa. Eu me esqueci de entregá-la à professora há muitos anos". Tendo em vista a mensagem budista enxovalhada, recém-encontrada no chão, que se dirige a ela no presente, Jenjira parece reavaliar, nesse momento, sua própria conduta, constando indisciplina, seu estado permanente de oscilação entre crença e descrença. E fala também de um monstro no lago, uma espécie de assombração que a teria acompanhado ao longo de todos esses anos em que não voltou ali. Trata-se de uma confissão para ninguém, ou melhor, apenas para nós, que acompanhamos seu tom melancólico em reavaliação de memórias íntimas e antigas que se precipitam no presente desde que ela tem a chance de revisitar aquela sala de aula. Nesse sentido, a caminhada de Jenjira, sozinha na escola (Fig. 167) e, em seguida, junto à médium, evidencia um trabalho da memória e uma recomposição dos sentidos, das próprias capacidades perceptivas, respectivamente. Elas encontrarão, ainda, outras mensagens budistas cifradas ao longo do caminho, que atestam certa atenção do filme às questões do imaginário religioso tradicional.

Figura 164. Jenjira encontra mensagem budista - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 165. Jenjira rememora a escola da infância - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Quanto à longa caminhada entre Jenjira e a médium que vemos a seguir, interessa-nos especialmente destacá-la como um dos momentos mais marcantes em *Cemitério do Esplendor* do ponto de vista da invenção formal, precisamente porque vemos ali conjugadas todas as características determinantes da *mise-en-scène* em Apichatpong, tal como vínhamos destacando até aqui, isto é: trata-se de uma cena de conversação, em que as personagens,

movendo-se pelo espaço, mobilizam um modo particular de temporalização da memória por meio da mediunidade, sugerindo-nos uma persistência de um passado longínquo como acontecimento latente no presente da cena. Inicialmente, vemos Jenjira conversando com o soldado Itt abaixo de uma tenda à beira do lago, enquanto compartilham um lanche, e a conversa é brevemente interrompida pela aparição de um cão faminto, com o qual Jenjira simpatiza (Itt, no entanto, o afugenta) (Fig. 166). Marquemos, nesse ponto, a semelhança com a sequência em que Jenjira e Boonmee conversam, sob uma barraca que os protege do sol em meio ao bosque de tamarineiras, quando um pequeno cachorro aparece, tomando a atenção da personagem (Fig. 167). Trata-se de mais uma variação em torno de um mesmo modo de encenação, no qual Apichatpong insiste. Durante este momento efêmero em que Itt encontra-se acordado, ele confessa a Jenjira seu anseio por trabalhar com outra coisa, porque na vida como soldado "acaba sempre lavando os carros dos generais". Logo que termina a frase, sua cabeça pende para baixo, ele cai no sono, sua energia foi demandada pelos reis do Cemitério do Esplendor. Por isso, a fala do personagem não parece remeter apenas à sua vida presente como soldado, mas também às suas vidas anteriores que ainda o implicam um ciclo *kármico* de sofrimento e submissão.

Figura 166. Cão pede por comida
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 167. Jenjira oferece comida ao cão
- frame de Tio Boonmee (2010)

Assim que o soldado dorme, Jenjira fica sem interlocução e olha obliquamente para a paisagem do lago, onde um grupo de figurantes movimenta-se erraticamente, sequência que se repete mais adiante, após a caminhada, já notamos, como se o ponto de vista da câmera praticamente se identificasse ao da personagem. Daí em diante, precisamente, temos a

impressão de que se inicia uma espécie de jornada iniciática para Jenjira, à semelhança da iniciação xamânica do soldado em *Mal dos trópicos* (2004), pois ao longo da caminhada a personagem transforma-se, sua própria percepção do mundo aparentemente se altera a partir da experiência mediúnica: ela própria confessará esse desregramento dos sentidos. Então, toda a invenção formal nessa sequência consiste em que a experiência de iniciação mediúnica esteja associada a um movimento itinerante dos personagens pelo espaço (visível) de um bosque que, no entanto, oculta-nos da dimensão fenomenológica da imagem um mundo incompossível (invisível) referido apenas pela fabulação e pela gestualidade das personagens. Jenjira abandona Itt por alguns instantes na tenda e desloca-se para uma atividade logo ao lado, onde encontra a médium, Keng, trabalhando para uma marca de cosméticos. Essa interrupção é apenas o pretexto para o encontro e para que elas retornem logo em seguida à tenda, onde o soldado permanece dormindo, estático, ainda na mesma posição, quando então inicia-se a sessão mediúnica. Novamente, por meio do toque, a médium verifica que o soldado Itt deseja se comunicar e, enquanto ela fala a Jenjira, seu corpo já assume essa condição de duplicidade ou, para ser mais preciso, de mediação. Keng repassa a mensagem de Itt a Jenjira: "Ele me pergunta se você pode ver". Mas "Ver o quê?", Jenjira retruca; "O que ele vê", responde ainda a médium. Jenjira lhe pergunta como isso seria possível e a médium lhe responde, simplesmente, "através do meu corpo". Todo o mistério da operação mediúnica conforme o filme a assume está aí, isto é, não há nenhum mistério, de modo que o próprio diálogo já nos esclarece que, a partir daquele momento, embora vejamos o corpo da médium, Keng, não será mais ela quem fala, mas o próprio soldado Itt que, apesar de estar visivelmente dormindo, a convida para uma jornada itinerante pelo bosque próximo ao lago de Khon Kaen. Ali, eles estarão fisicamente, mas parece se tratar, ao mesmo tempo, de um passeio por suas paisagens interiores, isto é, uma revisitação de memórias longínquas de outras encarnações, vividas naquele mesmo lugar. Notamos que, nesse sentido, a questão da reencarnação supõe uma continuidade, porém outra modulação ao que já havia sido trabalho em *Tio Boonmee*, quando a escritura fílmica nos mostrava, paralelamente ao tempo presente de existência do personagem, algumas de suas vidas anteriores. Em *Cemitério do Esplendor*, a novidade é que este passado de Itt não transcorre na imagem, ou melhor, não há outra história que nos é dada a ver ao modo de uma fragmentação narrativa, com a invenção de um segmento a parte, senão o próprio presente da cena em que Itt e Jenjira caminham juntos. Antes que eles prossigam, a médium ainda se despede, dizendo "Adeus, irmã" e, subitamente, ela não ocupa mais a

posição dúplice de mediação, sendo o próprio Itt quem fala através de seu corpo. Ele diz "estou na sala do trono", entretanto, o que vemos ainda são os três personagens sentados abaixo da tenda e nada se modifica na imagem (Fig. 168). Jenjira ainda parece não acreditar nessa repentina oscilação que reconfigura os termos da interação.[82]

Figura 168. Sessão mediúnica no bosque
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)-

O movimento inicial das personagens, pela própria disposição dos corpos no plano, sugere-nos um aprofundamento ou interiorização para dentro do bosque que se adensa, enquanto os resquícios da paisagem urbana vão ficando para trás, ainda que não tenhamos uma floresta povoada por seres espectrais como em *Mal dos trópicos* ou *Tio Boonmee.* Ao menos não está em jogo a mesma tensão que acometia os personagens nesses outros filmes, capaz de envolver o espaço percorrido em uma atmosfera de relativo suspense. Na verdade, estamos mais próximos do passeio despretensioso dos amantes em *Eternamente Sua* e, embora Jenjira diga ao seu namorado norte-americano que estima Itt como se fosse seu filho, ela e o soldado não fazem outra coisa a não ser desvelar, um para o outro, seus segredos mais íntimos ao longo dessa sequência. Algo que acaba por nos sugerir o desejo de uma aproximação amorosa, hipótese já acenada pelo título do filme, que poderia ser traduzido por

[82] Assim, em vez de dizermos que se trata da médium, Keng, diremos, daqui em diante, que quem fala é o soldado, Itt, com a finalidade de facilitarmos a apreensão analítica do que se dá ao longo dessa sequência.

Amor em Khon Kaen (*Rak ti Khon Kaen)*, assim como pela cena em que os dois conversam na praça de refeição do shopping. Tragicomicamente, como não poderia deixar de ser em Apichatpong, a aproximação entre eles não pode se consumar fisicamente, a não ser pelo corpo da médium. Bem, os primeiros comentários de Itt a respeito do espaço que eles percorrem menciona a arquitetura de um palácio, o antigo palácio dos reis que ele conhece muito bem de suas vidas anteriores. "O teto não é muito alto aqui. É muito opressivo. Abaixe a cabeça" (Fig. 169), enquanto Jenjira, apoiada em sua muleta, ignora as recomendações, como se ainda não estivesse vendo de fato aquilo que vê o soldado, e que tampouco nos é dado a ver na imagem. Ela responde: "Você deve vir muitas vezes aqui durante seu sono", o que nos sugere uma coincidência entre a realidade onírica e a rememoração da vida passada: é o próprio sonho que funciona a favor de uma temporalização da memória.

Figura 169. Reconhecimento do espaço (invisível)
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 170. Obstáculo que não vemos
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 171. Orquídea cultivada por Jenjira
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 172. Árvore marcada pela inundação
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Enquanto caminha, Itt gesticula mostrando a Jenjira os obstáculos (Fig. 170): “Aqui é o limite. Passe por cima. Estamos no Salão de Honra. É verdadeiramente suntuoso. Há muitos quartos”. O lugar a que o soldado se refere coincide, na dimensão visível da imagem, a um orquidário a céu aberto, ao qual Jenjira dedica cuidados junto a outros idosos (Fig. 171). Aqui já podemos entrever como o mesmo plano abriga temporalidades coexistentes, ainda que nenhum ser espectral se manifeste visivelmente como em *Tio Boonmee.*. É a própria paisagem que oferece suas marcas de um passado cujas marcas persistem ainda no presente, o que se torna explícito na cena imediatamente posterior, quando encontram uma árvore em que se vê claramente um traçado bem ao meio de seu tronco (Fig. 172). Jenjira explica que aquilo se deve às inundações de alguns anos atrás, situação que parece permear a vida cotidiana dos tailandeses com grande frequência, visto que o mesmo assunto fora mencionado em *Hotel Mekong* (2012). Itt a convida a seguir a caminhada para ver “o closet do príncipe”, onde há muitos espelhos “testemunhas das intrigas palacianas. Para ver se alguém estava se esgueirando por trás deles”. Então Jenjira desloca-se lateralmente e pergunta a Itt se ele pode enxergá-la no espelho, de modo que todo o jogo da *mise-en-scène* consiste, dali em diante, em que a percepção visual de Jenjira será forçada aos seus próprios limites, excedendo-se até o momento em que ela poderá enunciar, ainda que incrédula, que compartilha, sim, da mesma visão que Itt. Sinestesia e mais, ampliação das possibilidades circunscritas aos sentidos: por isso entendemos tratar-se de uma outra abordagem da sensorialidade, que até então não havia sido empregada por Apichatpong em filmes anteriores. As descrições da médium são eminentemente visuais, com riqueza de detalhes, e a circunscrição dos espaços percorridos é tátil, tornada visível por meio dos gestos. Como poderíamos nos aproximar com justeza desse regime de alterações das faculdades perceptivas, levado aqui ao limite pela escritura fílmica?

Na obra teórica de Júlio Bressane (1996, p. 77) percebe-se seu apreço pelos escritos do Padre Antonio Vieira, cuja contribuição para o cinema seria a de um pensamento imagético muito sugestivo das possibilidades irrestritas de expansão das dimensões sensíveis: “Onde o dizer é fazer o ouvir é ver. Suponhamos que diante de uma visão estupenda, saiam os sentidos fora de sua esfera e inaugurem o ver com os ouvidos e o ouvir com os olhos”. Esta citação nos parece bastante certeira diante da dificuldade de designarmos a ordem de acontecimentos e suas correlações no espaço heteróclito que esta sequência da caminhada enseja, pois o que está em jogo é uma espécie de mutação da percepção das personagens, e o que a conversação entre Itt e Jenjira demandam do espectador é que imaginemos a concretude desse palácio, tão

minuciosamente aludido pela fabulação. Ou, no fundo, tudo não passaria de uma artimanha para se resolver os limites de um filme de baixo orçamento que não poderia se dar ao luxo de reconstituir a estrutura interna de um palácio real?

Figura 173. Tigela de mármore rosa
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 174. Estátuas despedaçadas
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Ora, em seguida elas (ou ela e ele?) adentram a "casa de banho dourado", cuja banheira é "feita com jades da Birmânia" e, diante de um punhado de folhas no chão, contemplam a beleza de uma tigela de "mármore rosa" (Fig. 173). Neste momento Jenjira confessa ver a tigela mencionada por Itt, como se finalmente compartilhassem da mesma visão; isto é, Jenjira conseguira adentrar o mundo onírico do soldado ou então estaria de fato sonhando. Portanto, a escritura realista baseada em situações cotidianas, a esta altura, deu lugar a paisagens imprevistas, regidas por um princípio de indeterminação que torna indiscernível, para nós, se o que vemos ainda é o cotidiano habitual de Jenjira e o transcorrer de uma sessão mediúnica ou se se trataria do sonho da personagem. Começam então a se deparar com os destroços de algumas estátuas de pedra (Fig. 174) que sugerem, igualmente, os resquícios de um acontecimento, quiçá mais recente que o período vivido por Itt no palácio real, cuja história teria acontecido, conforme a fabulação das deidades do templo budista, há mais de mil anos. Na verdade, Jenjira aproxima-se da rememoração de um episódio que se cruza, na ficção, com fatos vivenciados pela própria atriz durante sua infância, em uma situação de guerra, de modo que os destroços sinalizam esta passagem: do cotidiano ao sonho e do sonho ao trauma histórico? Itt segue verificando os detalhes de um quarto em que os pés da cama

"foram esculpidos sob a forma de um crocodilo", enquanto Jenjira sente-se mais e mais familiarizada ao espaço que percorrem.

Figura 175. Primeira mensagem budista - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 176. Terceira mensagem budista - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Elas agora entram na sala de música do palácio e vemos penduradas em algumas árvores pequenas placas com mensagens de teor budista, das quais quatro são enquadradas em plano detalhe. A primeira, traduzida do tailandês para as legendas, diz respeito a um ensinamento sobre a humildade e sobre a variação dos pontos de vista conforme os lugares de poder que um determinado ser ocupa: "O homem rico é como uma formiga, sendo sempre observado. O homem pobre é como uma montanha, sendo sempre ignorado" (Fig. 175). A segunda, um conselho de reavaliação da própria jornada espiritual quanto à ambição, e que não deixa de ser, também, um aviso de ordem pragmática para os caminhantes. Afinal, a própria mensagem pressupõe uma ideia de deslocamento e meta: "Aquele que persegue o paraíso, acabará no inferno". Em uma terceira placa consta que "O tempo perdido e sem uso é um tempo sem fim" (Fig. 176). Ao que nos parece, esta é a mensagem menos assertiva e mais enigmática de todas, tendo em vista o contexto da caminhada, o tempo livre de que Jenjira e a médium dispõem para perder juntas. O enunciado "sem fim" sugere, de uma só vez, tanto que a ociosidade pode não levar a nada, quanto uma ideia mais complexa de eterno retorno, de um tempo cíclico que nos faz remontar sempre ao mesmo lugar, na medida em que não sabemos desfrutar do tempo com sabedoria para torná-lo tempo útil para o crescimento espiritual. Tratar-se-ia portanto de um ensinamento sobre a lei do *karma* e a reincidência das encarnações. Por fim, a última placa versa sobre a reciprocidade: "Quando ofendemos

alguém, queremos ser perdoados, mas quando alguém nos ofende, esquecemo-nos de perdoar". Enquanto as placas, as estátuas e outros vestígios são visíveis, a fabulação mnemônica de Itt, por meio do corpo mediúnico de Keng, remete a uma dimensão incompossível, invisível na imagem. No entanto, a fabulação não faz desparecer a dimensão visível, fenomenológica, e o espectador transita e experiencia a coexistência de ambas as dimensões - uma invisível, outra visível; aquela da memória e aquela da experiência presente. O espectador permanece, também, entre Keng (que é vista) e Itt (que não é visto, e cuja visão nos é descrita).

Com esta última mensagem, nas placas, dá-se a transição para a cena de rememoração do trauma, quando Jenjira e Itt encontram pelo caminho uma escultura que simula um grupo de crianças se protegendo em um pequeno refúgio antiaéreo. Ela diz: "Dê uma olhada. É como quando eu era jovem, em Nong Khai, durante o bombardeio do Laos. Ainda me lembro das sirenes". Na verdade, isso é tudo, o filme não se aprofunda na rememoração de Jenjira. Sabemos, contudo, por conta de sua personagem em *Hotel Mekong* (2012) outros detalhes desse período, quando uma grande leva de imigrantes chegou do Laos a Tailândia, abrigados em campos de refugiados. Havia um treinamento oficial, promovido pelo governo central de Bangkok, para que os aldeões da região costeira ao rio Mekong aprendessem a lidar com armas em caso de ataques. Neste momento em que começam a aparecer as estátuas, não somos avisados e sequer percebemos uma mudança significativa da paisagem, mas as personagens já não estão mais em Khon Kaen, cidade natal de Apichatpong, e sim em Nong Khai, cidade natal de Jenjira, mais próxima à fronteira. Temos de fundo o contexto da guerra do Vietnã, que afetou toda aquela região do sudeste asiático, e Apichatpong justapõe espaços desconectados, rompendo com as coordenadas espaciais: "o conjunto amorfo é uma coleção de locais ou de lugares coexistindo independentemente da ordem temporal que vai de uma parte a outra" (DELEUZE, 1983, p. 139).

Elas percorrem um parque turístico chamado Sala Keoku, composto por gigantes esculturas de concreto inspiradas em uma confluência dos elementos budistas, hinduístas e animistas, que foram concebidas pelo artista local Bunleua Sulilat, erguidas a partir de 1978. Trata-se de um artista controverso, considerado excêntrico por alguns, justamente pelo modo como propunha esta conjunção de elementos religiosos heterogêneos. No entanto, era também bastante admirado por outra parcela dos habitantes de Nong Khai, de modo que o parque foi construído integralmente a partir de doações e trabalho voluntário. A escolha do parque como

locação para *Cemitério do Esplendor* não deixa de ser, também, um encontro estético entre dois artistas que se dedicam a trabalhar a partir das questões religiosas tailandesas. Por um lado, Apichatpong confessa ter mais afinidade com o modo de vida budista e diz não acreditar nas superstições animistas, senão como material de pesquisa, enquanto Bunleua Sulilat afirmava ter se encontrado em sua juventude com um mentor espiritual, Keoku, a quem o conjunto de esculturas foi dedicado. Logo adiante, Jenjira e Itt encontram estas duas obras, lado a lado (Fig. 177; Fig. 178), que mostram um casal de amantes, à esquerda, ainda vivos, encarnados, e à direita apenas os seus esqueletos, ainda abraçados. Provavelmente, este será o momento mais revelador da intimidade de Jenjira, ao longo da caminhada, quando ela se recorda de seus namorados da juventude, ex-maridos, curiosamente, todos eles soldados. Itt seria mais uma dessas paixões?

Figura 177. Casal de amantes
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 178. Casal de esqueletos
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Logo após essa cena de conversação, o trajeto aproxima-se do fim e elas retornam para a paisagem familiar de Khon Kaen, no templo budista, onde ouvimos uma moça ensaiar uma canção de amor que Jenjira, em seguida, comenta ser a sua música favorita. “O amor é uma respiração eterna/ Eu não estou sozinha, meu amor/ Os anos podem continuar a passar/ Meu coração permanecerá fiel”, letra que consagra o passeio romântico facilitado pela médium. David Teh (2011) propõe que Apichatpong encampa um modo de trabalhar a questão da itinerância que se baseia fundamentalmente em um estilo narrativo bastante difundido na cultura popular tailandesa, o *nirat*, uma espécie de poema de viagem, de teor melodramático, cujos versos narram, em geral, as lembranças amorosas do viajante, a saudade que sente da

amante, que se encontra distante, compondo uma espécie de "mapa mnemônico[83]". O estilo narrativo do *nirat* teria sido determinante, na Tailândia, de uma transição estética para o paradigma modernista e para a conformação de um realismo romântico, ainda hoje em voga como gênero popular, tanto na literatura como no cinema. "São essenciais para esta forma [poética] a itinerância e o movimento; sua força estética reside em uma psicologização do desterro, em uma melancolia da separação" (TEH, 2011, p. 606, tradução nossa[84]). Teh chega a propor que o *nirat* corresponderia, no contexto da cultura tailandesa, a uma forma protocinemática por operar, em versos, como uma espécie de imagem em movimento:

> Entre as viagens que o *nirat* costumava retratar, em crônicas, estavam as expedições militares, as primeiras tentativas de mapeamento do "corpo geográfico" do Sião (Thonghai), inclusive aquelas para Isan, concebida como uma terra estrangeira, perigosa e inabitável para os nostálgicos escribas siameses. Mas enquanto funcionava como um veículo da história oficial, um olhar do Estado na exploração de suas periferias, o *nirat* foi importante, também, por razões que escapam à historiografia e à geografia colonial. (TEH, 2011, p. 606, tradução nossa[85])

Por isso, a forma poética do *nirat* seria relevante para iluminar todo o pensamento em torno da arte tailandesa contemporânea e, particularmente, a obra de Apichatpong, segundo Teh (2011, p. 607, tradução nossa[86]): "Vastidões intransponíveis do espaço e do tempo são fundamentais para o seu trabalho: mais do que meros dispositivos do enredo, formam a própria malha da experiência em que suas histórias se inscrevem; a distância é o tecido narrativo". Embora David Teh esteja interessado em analisar mais enfaticamente *Objeto Misterioso ao meio dia* (2000), filme que se prestava a mapear e recolher histórias em um sentido mais etnográfico da itinerância, entendemos que Apichatpong leva adiante, sobretudo a partir do *Projeto Primitive*, uma pesquisa similar cujo propósito é investigar as crenças e os costumes de Isan, em cruzamento com suas próprias memórias pessoais e de Jenjira, processo que culmina em *Cemitério do Esplendor.* Como vimos, ao longo dessa sequência da caminhada está em questão, também, uma poética da itinerância, as personagens se movem e

83 No original: "mnemonic map" (TEH, 2011).

84 No original: "Essential to this form are itinerancy and movement; its aesthetic power rests on the psychology of displacement, on the melancholy of separation" (TEH, 2011).

85 No original: "Amongst the journeys the nirat chronicled were military expeditions, early attempts to shore up Siam's 'geo-body' (Thongchai), including those to Isan, constructed as a foreign land, dangerous and inhospitable to the homesick Siamese scribe. But while it was a channel for official history, of a state gaze scanning its subject periphery, the nirat was in important ways not typical of colonial historiography or geography" (TEH, 2011).

86 No original: "Uncrossable expanses of space and time are fundamental to his work: more than mere plot devices, they form the very canvas of experience on which his stories are inscribed; distance is the fabric of narrative" (TEH, 2011).

atravessam um espaço heteróclito, povoado de memórias, que nos deixa a impressão de uma coexistência de múltiplas camadas temporais. Ao final da caminhada, elas se debruçam sobre um parapeito do templo budista que dá para uma vista do lago e Jenjira ainda desconfia de tudo o que viu, suspeita que esteja sonhando. Neste momento, já mencionado, repete-se a cena em que alguns figurantes sentam-se e vão alternando de um banco a outro, à beira do lago, enquanto a paisagem ancestral do reino nos é descrita por Itt. Jenjira conclui (em uma frase que vale retomarmos aqui): "Eu vejo as coisas claramente agora, Itt. No coração do reino, além dos campos de arroz, não há nada".

3.5. Zonas de liminaridade

O que se segue, do término da caminhada até o final do filme, é igualmente intrigante, pois o trabalho da montagem, parece-nos, sugere, uma espécie de final em aberto. Lembremos que em *Tio Boonme*e, o monge, Tong, enxergava a si mesmo com exterioridade diante da TV, ao mesmo tempo em que se reconhecia saindo para jantar, como se o plano abrigasse não apenas uma imagem, mas temporalidades bifurcadas que se afetam mutuamente. Agora, vemos ainda as personagens sentadas em um banco, contemplando a paisagem (Fig. 179) e Jenjira comenta: "Você viverá muito tempo, Itt. O nosso metabolismo é lento quando dormimos", como se ela decretasse que estamos, de fato, acompanhando o transcorrer de um sonho lúcido, partilhado entre ela e o soldado, um habitando o sonho do outro.

Figura 179. Descanso ao final da caminhada - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Figura 180. Turbinas em movimento cíclico no lago - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

No entanto, as imagens seguintes se encaminham para retomar o contexto da vida cotidiana em Khon Kaen, a começar pelas turbinas em pleno funcionamento no lago que reaparecem, evidenciando seu movimento cíclico (Fig. 180). Depois, como se a imagem brincasse conosco, temos a impressão de ver o céu (Fig. 181) enquanto as nuvens se movem lentamente: subitamente um protozoário irrompe na imagem (Fig. 182) e descobrimos que, na verdade, víamos apenas um reflexo do céu nas águas pouco movimentadas do lago. Será possível, afinal, crer na imagem cinematográfica?

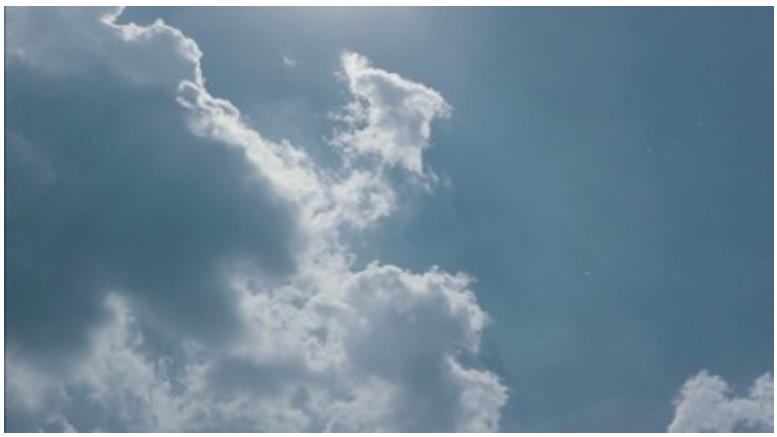

Figura 181. O céu?
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

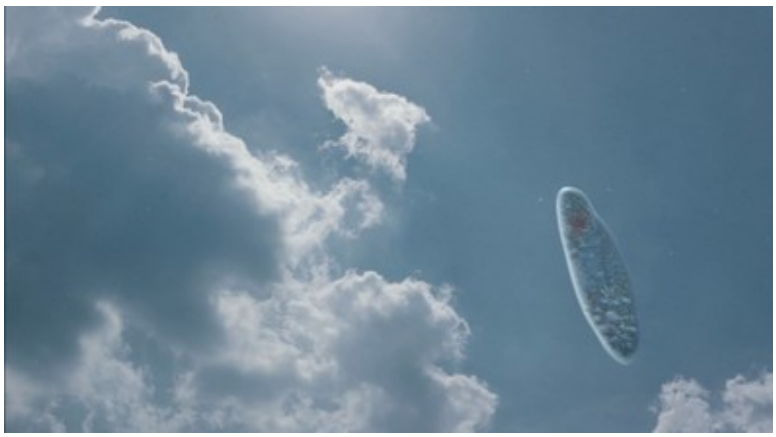

Figura 182. O lago!
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)

Enunciamos esta pergunta, naturalmente, de maneira retórica. Como procuramos demonstrar até aqui, o que parece fundamental ao realismo de Apichatpong, para além de uma circunscrição da vida cotidiana na Tailândia (mas estreitamente vinculada a ela), são as gradações de indeterminação da imagem, que operam sempre a partir de uma multiplicidade de estratos temporais coexistentes, por vezes tornando-os indiscerníveis. Se temos a impressão de que, no interior de um mesmo plano, o tempo se bifurca, é porque a imagem tem a qualidade de abrigar um amplo espectro de elementos heterogêneos sob o signo da conjunção: algo que a recorrência da espectralidade vem cifrar. Nesse sentido, o espaço da cena deveria ser compreendido do ponto de vista de sua densidade ou profundidade (aspecto irredutível, sugestivo de um prolongamento temporal, dado que o tempo tem primazia sobre o espaço), o que se opõe, em nosso entendimento, às noções de homogeneidade ou achatamento (circunscrição do espaço-tempo segundo coordenadas cardinais). Por isso: o céu e o lago,

simultaneamente. Mesmo lá onde o movimento parecia rarefeito uma porção infinitesimal de energia movente desponta e, ao se expressar, se estende ao infinito – dos céus.

A título de curiosidade, Bergson (1999, p. 28) comenta de passagem, em *Matéria e Memória,* como funcionaria o sistema perceptivo dos organismos rudimentares: "o tocar é ativo e passivo ao mesmo tempo (…) Os prolongamentos variados dos protozoários, os ambulacros dos equinodermas são órgãos de movimento assim como de percepção tátil". Se o cinema tem por tendência investir, privilegiadamente, na figuração do corpo humano, talvez seja possível contar nos dedos quantas vezes um protozoário foi filmado! E com este ser minúsculo em cena, toda uma nova relação entre movimento, repouso e sensorialidade se descortina.

Figura 183. Tenda vazia, vozes no extracampo
- frame de Cemitério do Esplendor (2015)-

Finalmente, vemos ainda uma imagem da tenda onde a sessão mediúnica teve início (Fig. 183), agora abandonada, apenas com os resquícios do piquenique. A voz de Jenjira vinda do extracampo indica uma transição de plano, quando ela pergunta: "Onde você está neste momento, Itt? Sob a terra ou aqui?" Formulação enigmática, sintoma da confusão e da dificuldade de expressar em palavras tudo o que aconteceu. Itt responde, ainda encarnado na médium, na cena seguinte quando as vemos, de novo, sentadas naquele mesmo banco à beira

do lago, porém de outro ângulo, diagonal. Jenjira mostra sua perna enferma e arremata a conversação: “Eu posso ler seus pensamentos”. Itt retruca: “Eu posso sentir todos os cheiros”, sensação que o soldado já havia comunicado em uma sequência anterior, na praça de refeições do shopping. “Eu posso sentir o calor das luzes”. São descrições de capacidades sensoriais que extrapolam as delimitações do que os sentidos permitem ao ser humano comum acessar, na experiência da vida cotidiana. Itt afirma, ainda, ter sentido o perfume da flor em seu sonho. Por acaso o soldado remete à orquídea cultivada por Jenjira que vimos na sequência da caminhada? Então, quando começou o sonho? Este diálogo soa, também, como citação indireta àquele trecho célebre do poeta inglês Coleridge: “E se você dormisse? E se você sonhasse? E se, em teu sonho, você fosse ao paraíso e lá colhesse uma flor bela e estranha? E se, ao despertar, você tivesse a flor entre as mãos? Ah, e então?”

Ainda em termos da taxonomia deleuziana, “o olho acede a uma função de vidência, os elementos da imagem, não só visuais, mas sonoros, entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deva ser ‘lida’ não menos que vista, legível tanto quanto visível” (DELEUZE, 2011, p. 34) Se pretendemos tratar da montagem, aqui, de maneira sucinta, basta notar que as transições entre planos em *Cemitério do Esplendor* corroboram a hipótese das heterotemporalidades, ao nos legar isto que chamamos de indeterminação fundamental da imagem ou zonas de liminaridade, em Apichatpong. Em sintonia com Deleuze (2011, p. 33), que reverbera a máxima hamletiana do tempo fora dos eixos, passamos a ter, aqui, uma imagem direta do tempo: “É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo”.

Mais do que isso, como invenção formal genuína, em diálogo estreito com os conceitos do budismo, Apichatpong parece apostar na noção de impermanência como elemento de articulação tanto da *mise-en-scène* quanto da montagem. Padma Santem (2001) aborda a impermanência sob o ângulo da fixidez das crenças. Ou seja, quando nos recusamos a reconhecer que a única condição permanente no universo é a mutação ininterrupta de todas as coisas é porque já estamos estabelecendo pontos de referência muito sólidos na condução de nossas vidas. Quando esta percepção tem lugar, apostamos em uma segurança que na verdade é ilusória, pois tudo tende à transmutação. Ao cabo de um determinado tempo, enfim, tomamos consciência de que as coisas se desfazem, inescapavelmente. Da mesma maneira ocorre com as emoções, tão logo elas se precipitam, perturbando ou aprazendo nossos corpos, tão logo elas tendem a se dissipar para que outras emoções venham tomar seu lugar - assim

também se movem as nuvens no céu, transitórias. Já o firmamento segue resplandecendo a energia luminosa das estrelas, cuja inconstância, em função de nosso ponto de vista por demais limitado e fugaz, não somos capazes de perceber (Sogyal Rinpoche, 2005). Na verdade, a questão em torno de quando começa ou termina o sonho, em *Cemitério do Esplendor*, e nossa dificuldade de perceber o ponto exato de demarcação dessa virada no trabalho da montagem, é irrelevante do ponto de vista crença (ainda que seja relevante, sim, do ponto de vista da análise).

Figura 184. Transição gradual entre planos - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

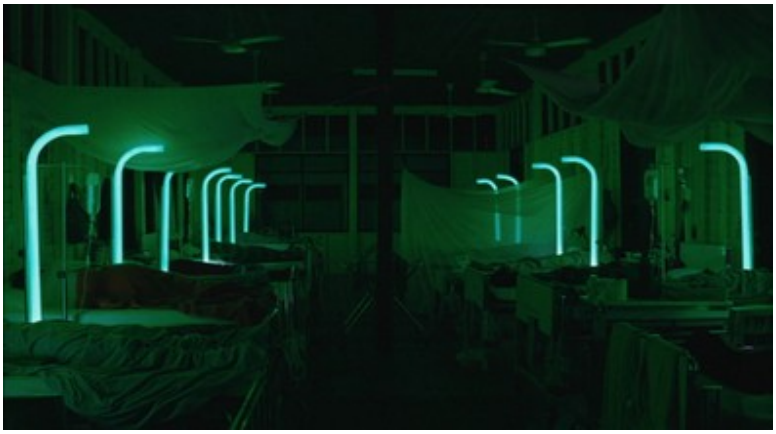

Figura 185. Máquinas do sono em operação - frame de Cemitério do Esplendor (2015)

De todo modo, permanece, em nosso entendimento, a sugestão de um final aberto em *Cemitério do Esplendor*. Convém retomar, nesse sentido, a sequência em que Itt cai no sono enquanto visitava o shopping ao lado de Jenjira, para assistirem juntos a um filme. E por que não lembrar também da declaração do cineasta quando apresentou o filme pela primeira vez na Cinemateca Portuguesa, em 2016: "Alguém disse uma vez que quem adormece numa sessão é porque confia no filme. Se dormirem tranquilos no meu, é bom sinal"[87]. Naquela cena, Itt tem de ser carregado pelos seguranças para sair do shopping. A câmera interrompe então o movimento que acompanhava os personagens, centrando-se em uma sobreposição labiríntica de escadas rolantes que se movimentam em direções divergentes (Fig. 184). Paulatinamente, ao longo de aproximadamente dois minutos, acompanhamos uma lenta transição entre planos, por meio de um recurso de sobreposição que realiza a passagem entre

[87] Citação elucidada por Sabrina D. Marques na revista on-line À pala de Walsh. Disponível em: http://www.apaladewalsh.com/2016/05/31451/

as chamativas luzes de neon do shopping, para a luminescência sincronizada das máquinas do sono, conectadas aos soldados que dormem no hospital (Fig. 185).

Impermanência do estado de vigília, das capacidades perceptivas, de tudo o que está vivo e se move no espaço. Mas há também impermanência na imobilidade do corpo físico, nas vastidões da experiência onírica! Este parece ser um ponto de chegada da escritura fílmica de Apichatpong até aqui, do ponto de vista da complexidade temporal que *Cemitério do Esplendor* coloca em jogo, a partir de reelaborações exaustivas de elementos que, já trabalhados em filmes anteriores, não cessam de ganhar novas modulações. Destas, procuramos destacar ao longo da escrita, neste capítulo: a pertinência, ainda, das cenas de conversação como abertura à multiplicidade; as reencarnações como modo particular de temporalização da memória; a mediunidade como uma espécie de faculdade sensorial que viabiliza o trânsito entre diversos estratos temporais, do cotidiano às lendas milenares, ao sonho; e a itinerância, capaz de tornar legíveis, embora não necessariamente visíveis, as qualidades incomensuráveis do espaço heteróclito. Já as operações de montagem confirmam que o cinema de Apichatpong tende a se desvincular de determinações narrativas cronológicas e teleológicas. Sendo uma das características mais significativas da obra do cineasta, filme a filme, essa reformulação incessante, quiçá podemos dizer, então, de uma impermanência da forma fílmica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme procuramos demonstrar desde o início, a obra multifacetada de Apichatpong Weerasehthakul[88] baseia-se, em grande medida, no gesto de recolher histórias locais, da Tailândia, incorporando-as, fazendo-as ressoar no universo fílmico, sobretudo por meio de atos de fabulação. Se em *Objeto Misterioso ao meio-dia* (2000) e no *Projeto Primitive* (2009) este gesto tinha um caráter notadamente etnográfico (TEH, 2011) - de modo que o próprio processo de pesquisa, os encontros e a *auto-mise-en-scène* (COMOLLI, 2008) de personagens reais constituíam a fatura fílmica -, em outros filmes, mais significativamente dependentes de um trabalho rigoroso de encenação em chave ficcional, o interesse pelas questões locais jamais foi abandonado. Ainda que se trate de um cinema autoral, com aspectos estilísticos muito particulares, os quais procuramos ressaltar, Apichatpong jamais perde de vista um necessário enraizamento dos filmes junto a uma visão de mundo, a uma concepção da vida e da morte com forte reverberação das crenças religiosas e mágicas que proliferam na Tailândia. Este argumento sustenta nossa hipótese de que a obra poderia ser contemplada de uma perspectiva realista. Na medida em que a crença incide na própria forma fílmica, motivando fabulações, fazendo sobressair os fantasmas e os seres míticos, marcadamente, em meio a uma *mise-en-scène* do cotidiano, o espectador é reportado a uma outra concepção temporal – muito distinta daquela instituída pela modernidade ocidental: o tempo cronológico, linear, o tempo do relógio e da produção capitalista ininterrupta. Em cena, uma dimensão intensiva da experiência do tempo, da parte dos personagens, estende-se à experiência de fruição do espectador, por meio das figuras fílmicas da conversação, da itinerância e da mediunidade. Essas elaborações de ordem figurativa, operações propriamente da *mise-en-scène*, correspondem ao que Bliss Cua Lim (2009) denomina um modo de inflexão e crítica temporal "visual-ontológico", isto é, quando a imagem nos oferece uma "pluralidade radical de durações", nos termos bergsonianos. Esperamos ter demonstrado satisfatoriamente, no capítulo 4, que, por haver de modo geral certa preeminência do plano fixo de longa duração, as situações cênicas tendem a escandir um amplo espectro temporal, uma multiplicidade de estratos temporais, que não se anulam mutuamente, pelo contrário, coexistem em cena, por vezes tornando-se indiscerníveis.

[88] Vale ressaltar que, embora tenhamos mencionado vários filmes ao longo do texto, sobretudo os longa-metragens, não chegamos nem perto de contemplar integralmente a obra do cineasta, que realizou mais de 40 outros trabalhos entre curta-metragens e videoinstalações.

Reiteramos aqui a proposição original de Lim (2009) de que, para além de um primeiro modo "visual-ontológico" de crítica temporal, estaria em jogo, ainda – em certa cinematografia asiática que se fundamenta no recurso à espectralidade, calcado em questões específicas das crenças religiosas locais - uma crítica temporal de caráter anticolonialista que facilita, para o espectador, em alguma medida, uma desvinculação da concepção temporal moderna, ocidental. Trata-se de uma reafirmação da potência das localidades onde os filmes se enraízam, enaltecendo a concepção temporal imanente aos universos retratados, em detrimento do paradigma do tempo homogêneo e da noção moderna de progresso. Este segundo modo de inflexão temporal Lim (2009) associa à crítica histórica de Dipesh Chakrabarty (2000, p. 72, tradução nossa[89]) que discerne entre dois sistemas de pensamento: "um em que o mundo é, em última instância, desencantado, e outro em que os humanos não são os únicos agentes significativos". De tal modo, o evento fantasmagórico teria a força de exercer, ao mesmo tempo, uma crítica temporal e epistemológica, ao preservar a pertinência dos elementos culturais locais e a heterotemporalidade das crenças, em detrimento da concepção temporal globalizante, colonialista e antropocêntrica.

Por isso, muda também o sentido do espaço cênico: já não se trata de um espaço homogêneo, tampouco, mas de um espaço heteróclito, que funciona abrindo a cena para outras temporalidades, quando efetuam-se encontros com objetos, localidades e outros personagens. Em Apichatpong, é a figura fílmica da mediunidade que sincretiza, em certo sentido, tal modo complexo de vinculação ao tempo histórico, religioso e cotidiano, simultaneamente – revelando-nos um modo de experimentar o tempo, particular da cultura tailandesa, que reafirma o encantamento do mundo, a importância da crença. Nisto concordamos com Lim (2009, p. 153, tradução nossa[90]), visto que a concepção de um espaço homogêneo remonta, igualmente, às bases da ciência e do pensamento moderno: "Ao se conceber o espaço e o tempo como fixos e mensuráveis, tornam-nos mais dóceis à intervenção humana". Esta seria a perversão instituída pela presença colonial nos terrenos (ou terreiros) de vivência religiosa das culturais tradicionais, invadidos, transformados em territórios amorfos, desencantados. Uma recusa à figuração do espaço homogêneo tem, portanto, um viés

[89] No original: "(…) one in which the world is ultimately, that is, the final analysis, disenchanted, and the other in which humans are not the only meaningful agents" (CHAKRABARTY, 2000)

[90] No original: "Conceiving of space and time as f#ed and measurable makes them far more amenable to human intervention."" (LIM, 2009)

anticolonialista, dado que a espectralidade coloca em xeque, precisamente, o paradigma antropocêntrico de ação sobre a matéria.

> Ruínas de florestas assombradas e ruas de cidades estranhas não funcionam como disposições estáticas sobre as quais a ação humana se desenvolve. Ao invés disso, o espaço homogêneo se dissolve em um palimpsesto espectral de permanência e mudança, um espaço caleidoscópico assediado por temporalidades imiscíveis" (LIM, 2009, p. 155, tradução nossa[91])

No caso de um filme analisado por Lim (2009), *Itim* (1976), do cineasta filipino Mike de Leon, a mediunidade será encenada nos termos de uma intersecção entre o imaginário local animista de possessão e de retorno fantasmagórico e o imaginário cristão, dominante nas Filipinas por influência da colonização espanhola, da crença na vida após a morte, de modo que "a temporalidade mundana da vida cotidiana se cruza com a temporalidade bíblica do pecado, do arrependimento e da redenção" (LIM, 2009, p. 2). Então as fabulações em Apichatpong operam, a nosso ver, com frequência, uma restituição da dinâmica de encantamento do mundo: ampliação incomensurável das possibilidades de ação, de modo que tudo aquilo em que se crê pode vir a emergir como acontecimento concreto, em um horizonte de encenação, ainda assim, tipicamente realista. Isto porque as fabulações, respaldadas pelo imaginário religioso, abrem a cena para um regime de durações heterocrônicas.

Adorno e Horkheimer (1985) reconheceram as bases excludentes na gênese da ciência e do pensamento racionalista moderno, que tinha por objetivo desvalorizar as crenças e mitos populares mais antigos e introduzir outra concepção dominante, a do colonizador: "O programa do Esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (...) desencantar o mundo é destruir o animismo" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.14). Chakrabarty (2000, p. 89) designa este mesmo processo histórico decorrente da expansão colonial como uma imputação de anacronismos, um problema de "tradução" entre distintas sensibilidades e modos de compreender o mundo: "Sabemos que, dada a pluralidade dos deuses, a tradução do tempo divino para o tempo laico do trabalho pôde proceder por uma variedade de caminhos (…) permanece algo de um 'escândalo' - do choque – em toda tradução". Do encontro dos europeus com os "radicalmente heterogêneos" dos países economicamente subjugados, resultaram também, de acordo com Lim (2009, p. 45), novos modos de organização temporal para os colonizados, sobretudo por meio de uma redistribuição do trabalho e do uso das forças produtivas, fundada em gestos

[91] No original: "Haunted forest ruins and eerie city streets are not just static settings in which human actions unfold. Instead, homogeneous space dissolves into a spectral palimpsest of permanence and change, a kaleidoscopic space haunted by immiscible times" (LIM, 2009)

alocrônicos de exclusão: “táticas de distanciamento temporal, que traduzem a heterogeneidade nos termos do tempo homogêneo”.

Em resumo, o processo de desencantamento temporal teve a abrangência de instituir um regime cronológico universal (capitalista/burguês) em detrimento das concepções temporais originais dos países asiáticos, por isso Lim (2009) compreende, com Chakrabarty, que a refutação das histórias subalternas e dos mitos “pré-modernos” pelas instituições hegemônicas ocidentais limita os modos como o passado pode ser narrado, pois a cronologia desencantada ignora a existência de tempos múltiplos e coexistentes. Quando temporalidades não-coincidentes - porque estranhas à concepção temporal homogeneizante – são inscritas na *mise-en-scène*, Lim sugere que temos a chance de encarar uma profunda “reavaliação crítica da consciência temporal moderna” (LIM, 2009, p.11, tradução nossa[92]). Em vista disso, quando os filmes assumem de saída, na própria convenção ficcional, os pressupostos de um mundo diegético encantado, isto é, mundos onde a crença tem lugar, estaria em jogo uma espécie de crítica anticolonial, pois já não se tem o tempo identificado à homogeneidade. Pelo contrário, privilegia-se outros modos de interação, entre múltiplas alteridades, em que seres não-humanos, fantasmas e deuses têm agência.

No caso do cinema tailandês em geral, e no caso do cinema de Apichatpong em particular, pode parecer forçado assumirmos esta chave de leitura, isto é, afirmarmos que a inscrição e sobreposição de heterotemporalidades no universo fílmico têm a força de radicar um modo de crítica temporal anticolonialista, se levamos em conta que, afinal, a Tailândia nunca foi oficialmente colonizada. Mesmo o grande cinema tailandês de estúdio sempre levou em conta a temática religiosa, os fenômenos mágicos e as lendas fantasmagóricas tão impregnadas no imaginário popular. Mas como já mencionamos, o tratamento que a grande maioria desses filmes concede a essas questões, em geral, dá-se pelo vínculo mais direto com as convenções dos gêneros cinematográficos de ação e suspense, com abundância de efeitos especiais, o que destoa sobremaneira da estética realista e heterocrônica que Apichatpong inventa, cujas características buscamos descrever até aqui. Em razão disso, o grande cinema de estúdio tailandês contemporâneo tem ainda em Hollywood e na cinematografia ocidental, de modo geral, suas principais referências estéticas.

---

92 No original: “(…) I argue, the cinema can also provoke a critical reassessment of modern time consciousness” (LIM, 2009)

Ora, a questão do colonialismo na Tailândia, de um ponto de vista histórico e sociológico, mobiliza todo um campo de discussão e, de fato, alguns autores colocam à prova essa ideia de autonomia nacional e de "pureza" da identidade *thai*, como Peter A. Jackson (2010, p.41, tradução nossa[93]), que prefere caracterizar o modelo institucional em vigor no país como um "semicolonialismo": "A pesquisa crítica contesta que, enquanto o país permaneceu politicamente independente, economica e culturalmente seguiu-se padrões muito similares àqueles das sociedades colonizadas do Sudeste da Ásia". Nesse sentido, só podemos entender a reivindicação de Lim (2009) em torno de um modo de crítica anticolonialista que revoga o tempo homogêneo, quando observamos as preferências estéticas e figuras de estilo que estão em jogo na prática cinematográfica. Apichatpong resiste em grande medida às convenções dos gêneros cinematográficos, às articulações previsíveis e aos efeitos especiais, que devem muito ao cinema norte-americano *mainstream*, filiando-se, pelo contrário, muito por conta de sua formação como cineasta em Chicago, ao cinema experimental norte-americano dos anos 70. Conforme pontua David Teh, sua obra destoa significativamente do grande cinema tailandês sobretudo por conta dessa reivindicação por autonomia estética:

> A ideia de autonomia estética é conspicuamente não-local. O modernismo tailandês raramente aspirou a ser autotélico. Se Apichatpong o faz, este hábito ele decerto recolheu de fora (…) A doutrina da *ars gratia artis* teve pouca circulação em um país onde as artes visuais emergiram de certo modo recentemente dos contextos sacros, e quase que diretamente para ser incorporada pela maquinaria ideológica nacionalista. (TEH, 2011, p.599, tradução nossa[94])

De que modo então os filmes resistem, segundo uma perspectiva anticolonialista? Para o pesquisador Song Hwee Lim (2014, p.42, tradução nossa[95]), estudioso do *slow cinema*, "ao que [essa cinematografia] resiste é a uma temporalidade acelerada cuja materialização se vê no cinema *mainstream,* cujas premissas estéticas são baseadas em uma continuidade intensificada". Hwee Lim (2014) menciona, aqui, a "continuidade" no sentido de um encadeamento sensório-motor, teleológico, de rápidas transições, cujo modelo por excelência

---

93 No original: "semicolonialism" (…) "Critical research contends that while the country remained politically independent, economically and culturally it followed patterns very similar to those of colonized Southeast Asian societies" (JACKSON, 2010).

94 No original: "The idea of aesthetic autonomy is conspicuously not local. Thai modernism has seldom aspired to be autotelic. If Apichatpong has, it is a habit he picked up abroad – he would not have acquired it at architecture school in Khon Kaen. The doctrine of ars gratia artis holds little currency in a country where visual art emerged relatively recently from sacred contexts, and almost directly into the embrace of the national ideology machine" (TEH, 2011).

95 No original: "what it resists is an accelerated temporality whose material form is mainstream cinema and whose aesthetics is premised upon intensifed continuity" (LIM, 2014).

seriam os filmes de ação. No entanto, procuramos investigar a questão do "primado da continuidade" (XAVIER, 2012), aqui, conforme a proposição de Cecília Mello (2015), no sentido de uma recuperação do realismo cinematográfico de cunho baziniano, em aliança com as questões particulares das tradições religiosas. Constatamos, ao cabo do processo de pesquisa, que, sobretudo devido ao enraizamento dos filmes a partir de situações cotidianas, Apichatpong Weerasethakul desenvolve uma espécie de realismo heterocrônico - que seria, afinal, um realismo encantado. As principais características desse estilo realista supomos terem sido depreendidas das análises em torno de *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2009) e *Cemitério do Esplendor* (2015), bem como, ao notarmos as reincidências formais que saltam de um filme a outro.

Se o cinema depende da elaboração de artifícios para, minimamente, preservar o mistério da vida é porque "a mais realista de todas as artes partilha, contudo, a sina comum. Ela não pode apreender a realidade inteira, que lhe escapa necessariamente por algum lado" (BAZIN, 2014, p. 294). Sendo assim, o realismo do cinema "se caracterizaria mais pelas suas imperfeições e faltas do que propriamente pela plenitude e completude do filmado, da vida, da existência, dos objetos e das pessoas apresentadas" (COUTINHO, 2016, p. 34). Se algo da imagem cinematográfica sempre nos escapa, ou melhor, se o realismo não restitui plenamente o real, mas o reinventa, a proposição baziniana parece-nos pertinente, ainda hoje, se associada à reivindicação por uma crítica anticolonialista, em voga no cinema contemporâneo. Essa crítica permitiria uma aproximação entre cinematografias muito distantes e díspares, guardadas as enormes diferenças estilísticas e questões particulares a cada uma delas. Seja o cinema norte-americano subalterno de Los Angeles (Julie Dash, Haile Gerima, Larry Clark, Charles Burnett, entre outros), insurgente contra a representação dominante das populações negras – obras recentemente revisitadas em mostras no Brasil[96]; seja uma vasta cinematografia preocupada, hoje, em reposicionar o legado colonialista nos países periféricos e a penúria dos imigrantes nos países centrais (Salomé Lamas, Pedro Pinho, Sylvain George, John

[96] Mostra L.A Rebellion, na X Janela Internacional de Recife 2017 (curadoria de Luís Fernando Moura e Victor Guimarães); Mostra Pioneiros Americanos: Filmes da Coleção Milestone, na Cinemateca Capitólio, Porto Alegre, março de 2018 (curadoria de Aaron Cutler e Mariana Shellard).

Akomfrah[97]); seja o cinema ameríndio (dos Mbya Guarani, dos Xavante, dos Yanomami[98]), que ao remeter à ancestralidade espiritual e aos mitos originários do mundo, conforme cada tradição, inventam articulações originais entre a dimensão fenomenológica da imagem e uma dimensão, por assim dizer, cosmológica, de acordo com André Brasil (2012). Deriva daí a noção de extracampo[99], por exemplo, em *Bicicletas de Nhanderu* (2011): "No filme, o extracampo não está fora mas dentro, ele é, como se diz, intrínseco e coextensivo ao campo; vez ou outra, faz-se notar por meio de seus respingos, por meio de suas lascas" (BRASIL, 2012, pp. 103-104).

Em se tratando do assédio espectral e da coabitação entre vivos e mortos em *Tio Boonmee* (2010) ou do modo alusivo, igualmente ancorado na invenção fabulatória, como se sustenta a existência de mundos incompossíveis, em *Cemitério do Esplendor* (2015), em ambos os casos o recurso à espectralidade ressalta uma dimensão cosmológica da imagem, devido ao vínculo com as tradições religiosas da Tailândia. Isto é, está em jogo um engendramento entre campo e extracampo, entre a dimensão visível e uma dimensão invisível, evocada pelas fabulações. Se o realismo cinematográfico encontra em cada período a técnica e a estética que melhor corresponderão ao que se quer reter da realidade, conforme a formulação célebre de Bazin, decerto o realismo não abrange, simplesmente, aquilo que se passa na dimensão fenomenológica da imagem. Embora Bazin (2014, p. 185) tratasse do neorrealismo italiano exatamente nestes termos, considerando-o o estilo cinematográfico mais próximo de uma fenomenologia, porque inseparável do "terreno social no qual ele se enraizou", em que consiste, afinal, uma crítica anticolonialista do cinema, conforme a

---

97 Filmes de Salomé Lamas e Pedro Pinho foram exibidos, recentemente, em Belo Horizonte, na mostra Mostra Cinema Português Contemporâneo - Às margens da indústria (curadoria de Daniel Ribeiro Duarte) e Sylvain George, no Forumdoc.Bh 2017 (produções da Associação Filmes de Quintal; enquanto a obra de John Akomfrah ganhou mostra recente no CCBB: O cinema de John Akomfrah – Espectros da diáspora (curadoria de Lucas Murat e Rodrigo Sombra).

98 O cinema ameríndio tem sido acolhido, sobretudo, pelo festival Forumdoc.bh (produção da Associação Filmes de Quintal), ao longo dos últimos anos, motivando o interesse, igualmente, do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (UFMG).

99 Essa noção de extracampo, que diz respeito às relações entre o visível e o invisível na imagem cinematográfica, parece guardar grande afinidade com os modos de assunção da espectralidade em Apichatpong, conforme vimos, sobretudo em *Cemitério do Esplendor*, o que denominamos mundos incompossíveis, de acordo com a terminologia leibziniana: "o extracampo será justamente o que torna permeável, o que permite a passagem, no filme, entre mundos contíguos, mas díspares e incomensuráveis. Se, recortado pelo enquadramento, o campo é um espaço cinematográfico primordialmente fenomenológico – ali onde o visível se inscreve em sua duração – o extracampo será então o espaço cosmopolítico, no qual se estabelecem relações interespecíficas nem sempre visíveis (ou apenas entrevistas) em cena. Esse engendramento entre campo e extracampo, entre as dimensões do visível e do invisível, provoca uma atividade que não cabe nos limites do olhar (BRASIL, 2016)

reivindicamos aqui, senão em um enraizamento dos filmes junto aos seus próprios universos de referência (histórico, religioso, mítico)? Propomos, portanto, que o realismo cinematográfico não se limita (e Bazin talvez estivesse de acordo) às situações que transcorrem na dimensão visível, fenomenológica da imagem, e pode vir a abarcar, também, relações imprevistas com o invisível, com o extracampo. Desta elaboração entre o visível e o invisível, no cinema de Apichatpong Weerasethakul, resultam modos de complexificação e adensamento temporal, cujas características procuramos delinear, aqui, sob a rubrica do realismo heterocrônico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história.** Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2014.

ANDERSON, Benedict. **The Strange Story of a Strange Beast.** IN: QUANDT, James (org.). Apichatpong Weerasethakul. FilmmusemSynemaPublikationen, v.12, 2009, pp. 158-177.

BAZIN, André. **O que é o cinema.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BAZIN, André. **O realismo impossível.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORDELEAU, Erik. **Cinema Taiwanês (des)encantado, crença esquizoanalítica e a realidade do animismo.** In: Coleção Cinusp, vol. 7. Realismo Fantasmagórico. São Paulo: Cinusp, 2015, pp. 289-307.

BORDELEAU, Erik. **Percolating the elusive: into Apichatpong's dreamscape.** In: Nocturnal fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the cinema of Apichatpong Weerasethakul. Londres: Open Humanity Press, 2017.

BRASIL, André. **Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica.** IN: Novos Estudos CEBRAP, p. 106. 2016.

BRASIL, André. **Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo**. IN: Revista Devires, 9/1, p. 98-117.

BRESSANE, Júlio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CIMENT, Michel. **The state of cinema**. On-line, 2003. Disponível em: http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton University Press, 2000.

CHO, Francisca. **Buddhism, film and religious knowing: Challenging the literary approach to film**. IN: WATKINS, G. Teaching religion and film. New York: Oxford University Press. 2008, pp 117-127.

CHO, Francisca. **Seeing like the Buddha.** Albany, NY: Suny Press, 2017.

CODATO, Henrique. **A ambguidade Homem/Animal em *Mal dos trópicos* e a dimensão xamânica da Imagem**. Revista E-Compós, Brasília, v.17, n.3, set/dez/2014.

CODATO, Henrique. **Entre a vida e a morte: uma visita ao cinema de Apichatpong Weerasethakul.** Apresentação no III Encontro Internacional de Imagem Contemporânea, Fortaleza, 2018.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida:cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Mario Alves. **A invenção do realismo, ou Tudo que vive é sagrado**. In: BAZIN, André. O realismo impossível. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas:Papirus, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2011.

DELEUZE, Giless. **Bergsonismo.** São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional.** Madrid: Editorial Trotta, 1998.

DESCOLA, Philippe. **Além da cultura e da natureza.** In: Tessituras v.3, n.1, Pelotas, jan/jun 2015. pp 7-33.

DESCOLA, Philippe. **A ontologia dos outros. Entrevista com Philippe Descola.** IN: Revista Filos, Aurora, Curitiba, v.28, n.43, jan/abr 2016. pp 251-276.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of Cinematic Time.** Harvard University Press, 2002

EVANS, Grant. **A short history of Laos: The land in between.** Allen & Unwin, 2002.

FLANAGAN, Matthew. **Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema.** IN: 16:9, on-line, 2008. Disponível em: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm

INGAWANIJ, May Adadol; MACDONALD, Richard Lowell. **Blissfullly whose? Jungle pleasures ultramodernist cinema and the cosmopolitan thai auteur.** IN: HARRISON, Rachel V.; JACKSON, Peter A. **The ambiguous Allure of the West.** Honk Kong University Press, 2010.

INGAWANIJ, May Adadol. **O animismo e o cinema realista performativo de Apichatpong Weerasethakul.** In: Coleção Cinusp, vol. 7. Realismo Fantasmagórico. São Paulo: Cinusp, 2015, pp. 245-267.

FUHRMANN, Arnika. **Ghostly Desires: Vernacular Buddhism and Queer Sexuality in Contemporary Thai Cinema.** Duke University Press, 2016.

GARDNIER, Ruy. **Eternamente Sua, de Apichatpong Weerasethakul.** IN: Revista Contracampo, N.43, on-line, 2002. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/43/eternamentesua.htm

GREEN, Ronald. **Buddhism Goes to the Movies: Introduction to Buddhist Thought and Practice.** Routledge, 2013.

GRINBERG, Daniel. **Time and time again: the cinematic temporalities of Apichatpong Weerasethakul**. In: Mediascape UCLA, Los Angeles, Fall 2015.

GUIMARÃES, César. **Mil maneiras de ir em direção ao real.** In: BAZIN, André. O realismo impossível. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

HARRISON, Rachel V.; JACKSON, Peter A. **The ambiguous Allure of the West.** Honk Kong University Press, 2010.

HERZFELD, Michael. **The conceptual Allure of the West: Dilemmas and Ambiguities of Crypto-Colonialism in Thailand.** IN: HARRISON, Rachel V.; JACKSON, Peter A. The ambiguous Allure of the West. Honk Kong University Press, 2010.

HOLT, John Clifford. **Spirits of the place: Buddhism and Lao Religious Culture.** Honolulu: University of Hawaii Press, 2009.

JACKSON, Peter A. **The ambiguities of semicolonial power in Thailand.** IN: HARRISON, Rachel V.; JACKSON, Peter A. The ambiguous Allure of the West. Honk Kong University Press, 2010.

KEYES, Charles. **Funerary rites and the buddhist meaning of death: an interpretative text from Northern Thailand**. Paper, 1980. Disponível em: http://www.siamese-heritage.org/jsspdf/1971/JSS_068_1b_PhraKhruAnusaranasasanaKiartiKeyes_FuneraryRites AndBuddhistMeaningOfDeath.pdf

KITIARSA, Pattana. **Farang as Siamese Occidentalism**. IN: HARRISON, Rachel V.; JACKSON, Peter A. The ambiguous Allure of the West. Honk Kong University Press, 2010.

LIM, Bliss Cua. **Translating time.** Durham: Duke University Press, 2009.

LIM, Song Hwee. **Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness.** University of Hawaii Press, 2014.

LUCA, Tiago de. **Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo.** In: Coleção Cinusp, vol. 7. Realismo Fantasmagórico. São Paulo: Cinusp, 2015, pp. 61-92.

MANNA, Nuno. **A tessitura do fantástico.** São Paulo: Intermeios, 2014.

MARGULIES, Ivone. **Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman**. São Paulo: Editora Edusp, 2016.

MELLO, Cecília. **O Cinema contemporâneo do Leste Asiático: Da ontologia e seus fantasmas.** In: Coleção Cinusp, vol. 7. Realismo Fantasmagórico. São Paulo: Cinusp, 2015, pp. 15-36.

MONDZAIN, Marie-José. **"A perseguição no cinema: um ensaio sobre Tropical Malady, de Apichatpong Weeresethakul"**. In: Devires, vol. 7, n. 2, Belo Horizonte, 2010, pp 180-197.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org.). **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano.** São Paulo: Editora Marco Zero, 1990.

NAGIB, Lucia. **The politics of slowness and the traps of modernity**. IN: LUCA, Tiago de; BARRADAS, Nuno (org.). Slow cinema. Edinburghh University Press, 2015.

OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. **A Mise en scène no cimema: Do clássico ao cinema de fluxo.** São Paulo: Papirus, 2016.

PAPE, Toni. **The Vitality of fabulation: Improvisation and clichés in Mysterious Object at Noon and the Adventures of Iron Pussy**. IN: Nocturnal fabulations. Ecology, Vitality and Opacity in the cinema of Apichatpong Weerasethakul. Londres: Open Humanity Press, 2017.

QUANDT, James. **Mysterious object at noon.** IN: QUANDT, James (org.). Apichatpong Weerasethakul. FilmmusemSynemaPublikationen, v.12, 2009, pp. 31-42.

QUANDT, James. **Resistente à felicidade: descrevendo Apichatpong.** IN: Azzi, Daniella; AZZI, Francesca (org). **Apichatpong Weerasethakul.** São Paulo: Iluminuras, 2016.

RAHULA, Walpola. **The Heritage of the Bhikkhu**. New York: Grove Press, 1974.

RINPOCHE, Songyal. **O livro tibetano do viver e do morrer.** São Paulo: Talento, 2005.

RITHDEE, Kong. **Cinema of reincarnations.** IN: QUANDT, James (org.). Apichatpong Weerasethakul. FilmmusemSynemaPublikationen, v.12, 2009, pp. 118-124.

ROSEN, Philip. **History of image, image of History: Subject and Ontology in Bazin.** In: MARGULIES, Ivone. **Rites of realism: essays on corporeal cinema.** Durham e Londres: Duke University Press, 2003.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMTEN, Lama Padma. **Meditando a vida.** São Paulo: Fundação Petrópolis, 2001.

SILANANDABHIVAMSA, Sayadaw Bhaddanta. **As cerimônicas buddhistas antigas.** Edições Nalanda, 2005.

SUPPIA, Alfredo. **Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: Uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood** (Tese). Unicamp, Progama de Pós-Graduação em Multimeios, 2007.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction**. New Haven/London: Yale University Press, 1979.

SZYMANSKI, Adam. **Uncle Boonmee who can recall his past lives and the Ecosophic Asthetics of Peace.** In: Nocturnal fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the cinema of Apichatpong Weerasethakul. Londres: Open Humanity Press, 2017.

TEH, David. **Itinerant cinema: The social surrealism of Apichatpong Weerasethakul.** IN: Third text, vol.25, Issue 5, September, 2011, pp. 595-609.

TERWIEL, B. J. **A Model for the Study of Thai Buddhism**. The Journal of Asian Studies, Vol. 35, No. 3. May, 1976, pp. 391-403

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

VATHANAPRIDA, Supaporn. **Thai Tales: Folktales of Thailand**. Libraries Unlimited, 1994.

VIEIRA JR., Erly. **O tempo dos corpos no "cinema de fluxo" de Apichatpong Weerasethakul.** In: INTERCOM – XXXII Congresso de Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, Curitiba. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1003-1.pdf.

WEERASETHAKUL, Apichatpong. **A memória de Nabua.** IN: Azzi, Daniella; AZZI, Francesca (org). Apichatpong Weerasethakul. São Paulo: Iluminuras, 2014.

WEERASETHAKUL, Apichatpong. **Cannes Interwiew: Apichatpong Weerasethakul.** IN: Film Comment, on-line, June 2015. Disponível em: https://www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-apichatpong-weerasethakul/.

WEERASETHAKUL, Apichatpong. **Learning about time: an interview with Apichatpong Weerasethakul**. Entrevista a Ji-Hoon Kim. In: Film Quarterly, v.ol 64, n.4, 2011, pp. 48-52.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2012.