

## INTRODUÇÃO

O realizador e artista visual tailandês Apichatpong Weerasethakul é um artista que está cada vez mais presente em inúmeros e importantes festivais de cinema e galerias de arte no mundo. Seus trabalhos são conhecidos pelos críticos e público em geral pela dificuldade de classificação em gêneros e estilos, apesar de sua obra ser bastante consistente e formar um conjunto reconhecível e peculiar. Uma das características dos seus trabalhos é de permanecer nos “entre-lugares” das denominações, tais como: documentário e ficção, global e local, primitivo e moderno, ocidental e oriental, entre outras. Essa característica representa na sua prática artística a construção de um material híbrido e fluido, no sentido de ser heterogêneo e promover contínuas transformações, quer seja na forma do filme quanto no conteúdo, quer seja no processo de criação e filmagem quanto dentro do próprio filme. As referências do realizador derivam de muitos lugares e épocas, desde artistas surrealistas, a cineastas e videartistas experimentais dos anos 60, a artistas pop americanos, a mitologia animista de origem Khmer, até aos filmes de terror tailandeses. O que evidencia sua capacidade de relacionar materiais diferentes.

Algumas características encontradas na obra do artista podem ser “lidas” a partir de um movimento de descentralização e desarticulação dos cânones de produção artística e de conhecimento humano. Sua produção é centrada na Tailândia, que é uma periferia dentro do contexto cultural, económico e político global. Além disso, dentro da própria Tailândia, seus interesses se articulam com as ditas minorias, não compactuando com a ideia e a tentativa dos dirigentes do país de implementar uma identidade nacional estabilizada. E, portanto, os trabalhos de Apichatpong, de alguma forma, são uma resistência à globalização entendida na perspectiva de dominação e homogeneização cultural, ao mesmo tempo em que também resiste à ideia de constituição de uma identidade nacional fixada, projeto igualmente de dominação e conformação das diferenças numa única experiência.

O que propomos na dissertação é um diálogo entre as escolhas estético-formais de criação do artista tailandês Apichatpong Weerasethakul e o movimento modernista Antropofágico brasileiro. O movimento em questão, surgiu no Brasil no início do século XX a partir do manifesto Antropófago, elaborado pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade, que foi o principal articulador e defensor do movimento. A proposta da antropofagia, na perspectiva do

movimento modernista, era de “devoração” de diferentes referências culturais, vindas de fora (estrangeiras) e/ou internas (de dentro do país), e, dessa forma, estabelecer um projeto de fuga das identidades fixadas, estabelecidas pelo colonialismo e de abertura para a criação de novas e diferentes configurações.

O diálogo proposto, não tem intenção de colocar essas duas propostas artísticas no “mesmo saco”, ou seja, classificá-las como iguais ou semelhantes. Pelo contrário, pretende que as mesmas permaneçam nas suas devidas “moradas”. No entanto, esse diálogo “entre-mundos” pode criar “pontes” virtuais a partir de elementos que coincidam somente aqui, ou seja, através do próprio diálogo. E, nesse sentido, pode promover diferentes potenciais de leituras tanto do movimento antropofágico, quanto da obra de Apichatpong. É interessante pensar e ver a antropofagia como um conceito que pode ultrapassar suas fronteiras físicas e estéticas de concepção e expandir para outras localidades e práticas, porque a própria ideia antropofágica foge à territorialização, à nacionalização e à fixação de uma única proposta estético-formal na criação artística. Seu princípio está justamente na abertura ao outro e na diferenciação de si-mesmo através da absorção do outro diferente. Ao mesmo tempo, o movimento Antropofágico, mesmo que permaneça de diferentes formas na contemporaneidade, é um movimento modernista do início do século passado. Apichatpong Weerasethakul é um jovem artista, que está produzindo sua obra na atualidade e, como tal, faz parte de um contexto atualizado das tendências da globalização, do hibridismo na arte e das novas tecnologias disponíveis. Então de certa forma, a proposta deste trabalho é de uma virtual antropofagia recíproca, onde os antropófagos do movimento modernista brasileiro devoram o artista tailandês Apichatpong Weerasethakul ao mesmo tempo em que este último devora os primeiros.

Em um sentido mais estrutural da dissertação, no primeiro capítulo, iremos falar sobre o movimento modernista antropofágico e sobre a antropofagia na perspectiva dos povos indígenas das Américas, os chamados povos ameríndios, “verdadeiros” antropófagos. Para isso, usaremos os estudos feitos pelo antropólogo e etnógrafo brasileiro, Eduardo Viveiros de Castro, que assume ser um antropólogo antropofágico, que como tal, sofreu influências da antropofagia oswaldiana. No segundo capítulo iremos discutir algumas possibilidades de escolha estético-formais-ideológicas dentro do cinema, que irão contribuir na contextualização da obra de Apichatpong Weerasethakul. Para depois, no terceiro capítulo, seguir com a análise de quatro trabalhos do artista, respectivamente: *Haunted Houses (2001)*, *Mysterious Object at Noon*

(2000), *Blissfully yours* (2002) e *Tropical malady* (2004). No quarto e último capítulo, será feita uma contextualização da Antropofagia e dos trabalhos de Apichatpong num cenário global, pensando os mesmos como estratégias para subverter a visão habitual ocidental/moderna de mundo. Neste capítulo também serão feitos os paralelos entre o movimento modernista e os trabalhos do realizador tailandês. Esta parte será seguida pela conclusão da dissertação.

# CAPÍTULO I

## **Antropofagia: um pensamento outro**

*Nada mais original, nada mais intrínseco a si mesmo que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado.*

*Paul Valéry*

*Só me interessa o que não é meu, lei do homem, lei do antropófago.*

*Oswald de Andrade*

### **Apropriação do Outro: um mundo de possibilidades**

O movimento modernista Antropofágico surgiu no Brasil no início do século XX, criado por alguns escritores e intelectuais brasileiros. Trazia para o cenário nacional, principalmente através do “Manifesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade, o principal pensador do projeto antropofágico, ideias que se opunham a uma visão monolítica de sociedade, propondo que a multiplicidade construísse os ideais estéticos e políticos do país.

A antropofagia além de se opor ao colonialismo europeu, se contrapunha ao pensamento nacionalista brasileiro, que propunha a formulação de uma identidade nacional de raiz, através da imagem do índio “domesticado” (tornado passivo) pelo europeu, (a imagem do “bom selvagem”) num projeto de colonização interna, regido pela elite brasileira, herdeira do colonialismo europeu. A antropofagia modernista trazia para o cenário brasileiro a ideia da deglutição do Outro externo (estrangeiro) e do Outro interno (regional), produzindo ao invés de uma identidade, uma multiplicidade. Como afirma Giuseppe Cocco (2009), a antropofagia é uma irreduzível teoria das multiplicidades.

Portanto, o movimento é ao mesmo tempo anticolonial e antinacionalista, o que não significa ignorar o que é estrangeiro ou nacional: “a absoluta novidade de Oswald [e do movimento antropofágico] encontra-se em colocar em xeque exatamente os termos

demasiadamente lineares desse ‘movimento em falso’ que uma dialética do local e do cosmopolita [global] teria tradicionalmente engendrado” (Corrêa, 2012: 9 - sublinhados meus). Dessa forma, o projeto antropofágico, como dito acima, é de devorar o local, o nacional e o global para a criação de uma cultura híbrida e mestiça.

O primitivo e o pensamento selvagem esteve presente na antropofagia oswaldiana como uma opção ao pensamento domesticado, portanto, o canibalismo é usado como uma provocação ao projeto de tornar o selvagem passivo dentro de um projeto ocidental, de um pensamento universalizante e universalizado. Oswald propõe-se devorar a ideia de uma única História e transformá-la em múltiplas histórias. Segundo Haroldo de Campos a antropofagia envolve uma “transculturação, melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história [...], capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (2010: 234 - sublinhados meus). O “retorno do primitivo” é portanto a proposta contra-evolutiva do pensamento ocidental, tornando presente e independente o pensamento selvagem, como um pensamento outro e não um outro pensamento do mesmo. Como afirma Murilo Corrêa:

Só se pode dizer que há um retorno do primitivo, não um retorno ao primitivo como algo essencialmente mais original que deveríamos recuperar. E o primitivo não retorna como origem perspectiva ou identidade, mas como elemento que vem compor uma zona intensiva de interferências, disjunções, diferenças absolutas e irreduzíveis (2012: 17).

Para melhor compreender o conceito de antropofagia usado por Oswald de Andrade, precisamos entrar no universo dos “verdadeiros” antropófagos, ou seja, as tribos indígenas das Américas, chamados povos ameríndios. Para tal iremos nos basear nos estudos do antropólogo e etnógrafo Eduardo Viveiros de Castro, cuja pesquisa antropológica tem por base, segundo o próprio autor, os ideais antropofágicos oswaldiano. Para Castro, utilizando-se de termos deleuzeanos: “se há algo que cabe de direito à antropologia, não é certamente a tarefa de explicar o mundo de outrem, mas de *multiplicar nosso mundo*, povoando-o de todos esses *exprimidos que não existem fora de suas expressões*” (2002:13). Nesse sentido e de forma antropofágica, Viveiros de Castro desenvolveu (em conversa com outros antropólogos)<sup>1</sup> o conceito de

---

<sup>1</sup> Tânia Stolze Lima, Peter Gow, Aparecida Vilaça, Philippe Descola, Michael Houseman e Marcio Goldman

Perspectivismo Ameríndio, observando na mitologia e metafísica indígena, aspectos de um pensamento que manifesta uma “qualidade perspectiva” (Castro, 1996).

No perspectivismo ameríndio, o corpo assume uma grande importância, sendo “o instrumento fundamental de expressão do sujeito e ao mesmo tempo o objeto por excelência, aquilo que se dá a ver a outrem” (Castro, 1996:12). As perspectivas, ou pontos de vista, são dadas pelas especificidades dos corpos, pelos conjuntos de afecções e capacidades ou modos de ser dos corpos, que constituem um *habitus*<sup>2</sup> (Castro, 1996). Portanto, “entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há um palco intermediário que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas.” (Sztutman, 1999:106)

É fundamental compreender que a antropofagia ameríndia não acontece pura e simplesmente ao nível do ritual alimentar, mas se trata de uma metafísica que atribui um valor primordial à alteridade e que, para mais além, permite a permutação de pontos de vista, entre o eu e o inimigo (Sztutman, 2008). Só é possível que isso aconteça através do corpo, porque, como foi dito acima, o ponto de vista está nas características (afetos, afecções e capacidades) corporais de cada espécie. Assim sendo, o antropófago é aquele que simbolicamente adquire as qualidades do Outro, qualidades estas que serão misturadas às que povoam sua subjetividade, não para a partir disso reconstruir uma identidade, mas como desencadeadora de um processo constante de diferenciação de si-mesmo, um “devir-outro” (Deleuze e Guatarri, 1997). Nesse sentido, a antropofagia seria a forma de absorver o ponto de vista do Outro, não com intenção de progredir (muito menos regredir), como diriam Deleuze e Guatarri (1997) fugindo ao pensamento evolucionista, mas de multiplicar-se.

Por isso, a antropofagia é simbolicamente importante nas sociedades ameríndias e, portanto, tema recorrente em muitos de seus mitos. São processos corporais – de transformação ou ingestão – que possibilitam adquirir outros pontos de vista, e por isso, são processos de diferenciação de si-mesmo. Segundo Viveiros de Castro, a cosmologia ameríndia, fundamentada num devir-outro, sugere a ideia de um corpo que não define um Eu, que não é uma “prisão da alma”, mas um objeto de devoração que devolve a alma ao mundo. Isso possibilita, “habitar

---

<sup>2</sup> Conceito desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, usado aqui por Eduardo Viveiros de Castro. Habitus seria para Bourdieu um princípio de correspondência entre as práticas individuais e as condições sociais de existência.

novos corpos” e apropriar-se de “outros pontos de vista sobre o universo” (Castro, 1996). Assim, esse Eu não pode ser entendido como valor em si, já que seu ideal está sempre alhures, sempre projetado na alteridade. Como afirma Murilo Duarte Corrêa, “a operação antropofágica reúne ao ponto de vista de nosso corpo o ponto de vista do outro e, com ele, reúne as multiplicidades de mundos possíveis que esse corpo exprime ou que constituem expressões desse corpo, por meio de seu ponto de vista.” (Corrêa, 2012: 5)

Dessa forma, a antropofagia surge como um contraponto interessante para pensar a visão de mundo habitual (ocidental), povoando essa visão de mundo com “pensares outros”. Não por acaso esse pensamento figurou e ainda figura em muitos “campos das artes como fator de inspiração”, além de aparecer na filosofia e na própria antropologia (Sztutman, 1999). Portanto é fundamental entender o pensamento selvagem como nosso contemporâneo e não como um pensamento que faz parte de um passado remoto, deixado para trás em uma linha histórica evolucionista. Desta forma, o pensamento selvagem pode ser entendido a partir da relação com outras formas de pensamento, o que potencializa a criação de zonas de confronto e interferência recíproca.

Trata-se, portanto, de linhas de força que estão em interação/confronto. E a proposta antropofágica é exatamente essa capacidade de lidar de forma produtiva com a simultaneidade de diferentes experiências, com a convivência complexa de tempos e culturas, sem estabelecer, a princípio, hierarquias e exclusões (essa ideia foi retirada da fala de João César de Castro Rocha em entrevista no programa *Ciência e Letras*<sup>3</sup>, 2012). Segundo Castro Rocha a antropofagia é a “imaginação teórica de apropriação da alteridade”. Existe, nessa assimilação constante do outro, um potencial político contra a imposição de uma narrativa histórica e cultural única, possibilitando o surgimento de várias vozes no lugar de uma voz unívoca. Isso, porque essa assimilação se trata de um processo ou procedimento continuado, que “não fornece a base necessária para uma definição ontológica e essencial [...], não serve para definir uma identidade estável” (Ibidem). Dessa forma, a proposta antropofágica tem um potencial de submeter as certezas ao risco, um risco positivo, porque descentraliza e desconstrói essa certeza trazendo à tona outras possibilidades.

---

<sup>3</sup> Programa Ciência e Letras, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oMMdnuGJF6U>

## **Perspectivismo ameríndio um experimento antropofágico**

*Antes de buscar uma reflexão sobre o outro , é preciso buscar a reflexão do outro e então experimentarmo-nos outros, sabendo que tais posições – eu e outro, sujeito e objeto, humano e não-humano – são instáveis, precárias e podem ser intercambiadas.*

*Viveiros de Castro*

O termo “perspectivismo” foi pela primeira vez utilizado na filosofia por Leibniz (principalmente na obra *Princípios de Filosofia ou Monadologia* de 1714) que defendia que toda percepção e pensamento é gerado a partir de um ponto de vista ou perspectiva que é alterável. Nesse sentido, Leibniz defendia que existe uma única realidade, mas que cada pessoa tem uma perspectiva diferente frente a ela, essa realidade absoluta seria Deus, que unifica e harmoniza todos os potenciais pontos de vista humanos. Nietzsche (principalmente na obra *A Gaia Ciência* de 1882) foi um dos defensores do perspectivismo, desenvolvendo de forma mais radical a ideia de que toda interpretação é uma criação, que produz pluralidade e diferença, que não se unifica. Nesse sentido, para o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, as perspectivas são forças em luta, mais do que pontos de vista sobre uma mesma realidade, ou seja, afirma a relação como criadora de mundos potenciais, não fixos.

Foi justamente Viveiros de Castro quem desenvolveu, dentro da antropologia, o que chamou de “perspectivismo ameríndio”, numa tentativa de reformular a ideia do antropólogo como alguém que discorre sobre o discurso de um outro alguém. Essa reformulação teve por propósito desenvolver a ideia de que o próprio discurso das sociedades estudadas penetrasse o discurso do antropólogo, produzindo reciprocamente “um efeito de conhecimento sobre esse discurso” (Castro, 2002:2). Essa ideia é importante para o entendimento do perspectivismo proposto por Castro, por se tratar justamente de um perspectivismo retirado das cosmologias, mitos e teorias de diferentes povos ameríndios. Fazendo com que o pensamento ocidental/moderno experimente essas outras teorias, essas outras perspectivas, a partir do entendimento do outro não só como um outro ponto de vista de uma única realidade compartilhada, mas de um outro que produz sua própria realidade, ou melhor um sujeito de outra possibilidade, visto que nesse caso a relação é essencial como foi mencionado anteriormente.

Nesse sentido, para melhor entender o perspectivismo ameríndio analisado por Viveiros de Castro torna-se necessário conhecer algumas ideias presentes nas cosmologias de diferentes povos indígenas das Américas, que o próprio autor enumera: “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos [humanos ou não], que o apreendem segundo pontos de vista distintos”; todas essas espécies de sujeitos “experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura”; “a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade”, nesse sentido, “o referencial comum a todos os seres não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição”; “a diferença é dada pela especificidade dos corpos”, não se referindo aqui à fisiologia, mas a um conjunto de “afetos, afecções ou modos de ser que constituem um habitus” (Castro, 1996).

Portanto, assumir que os não-humanos (no caso ameríndio, os animais, os espíritos, entre outros) são “gente”, nesse caso, é atribuir-lhes “capacidades de intencionalidade consciente e de agência, que definem a posição de sujeito”, entendendo que esses atributos não são “predicados literais” que constituem a espécie humana traduzidos nas atitudes dos não-humanos, na verdade “esses atributos são imanentes ao ponto de vista” (Castro, 1996), que está na especificidade de cada corpo. Ou seja, a humanidade revela-se diferente para cada espécie através de suas afecções e capacidades corporais, como já foi dito. Mas é necessário compreender que na concepção ameríndia os animais vêem-se como humanos entre eles, ou seja, as onças vêem-se como humanas entre elas e nos vêem como não-humanos, os porcos vêem-se como humanos e vêem todos os outros seres como não-humanos e assim por diante, visto que cada espécie existe como sujeito dentro de uma perspectiva. “A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a natureza ou objeto a forma do particular” (Castro, 1996: 116), a humanidade seria a condição de socialidade.

A ideia de que todos os seres podem ocupar a posição de sujeito porque pertencem a uma perspectiva, não é a mesma coisa que dizer que essas perspectivas são equivalentes. Na verdade, as perspectivas são incompatíveis: se homens e porcos são “gente”, os mesmos não podem ocupar esta posição ao mesmo tempo, ou seja, não podem ser os sujeitos da mesma perspectiva. Portanto, as posições de Eu e de Outro não são estáveis, são intercambiáveis de acordo com a perspectiva adotada, o que engendra um mundo com um potencial de transformação. A questão, é que “todo ser a que se atribui um ponto de vista será sujeito” (Castro, 1996), o que significa que essa posição de sujeito é dada pelo Outro, ou melhor, pela relação com o Outro. E se um dos

lados torna-se o “aspecto atual” (assume a posição de sujeito), o outro lado permanece em estado virtual ou potencial. Assim pode-se dizer que o Outro não é um diferente do Eu, no sentido de diferenciado do Eu (assumindo o Eu como referência), porque não existe uma verdade absoluta (Deus, Natureza) a partir da qual são gerados os pontos de vista, mas sim “forças em luta” (Castro, 2008), potência. O que significa que a relação vem antes da determinação de posições que serão assumidas na relação. Assim: “o perspectivismo [...] não é um relativismo, isto é, a afirmação de uma relatividade do verdadeiro, mas um relacionismo, pelo qual se afirma que a verdade do relativo é a relação” (Castro, 2002: 129 - sublinhados meus).

Um estudo feito por Deleuze e Guatarri sobre corpo, quando falam dos devires, é bastante elucidativo: eles propõem evitar definir o corpo “por espécie ou gênero”, procuram “enumerar seus afectos” (Deleuze e Guatarri, 1997). Ou seja, assim como os ameríndios, a proposta é de pensar o corpo em sua relação com o ambiente ou com outros corpos e assim perceber de que corpo se trata, de que ponto de vista ou mundo perspectivo se trata, dessa forma o corpo é definido pela forma como age no mundo e essa forma pode ser transformada, a perspectiva constrói o corpo e o sujeito.

Viveiros de Castro no desenvolvimento do que chamou perspectivismo ameríndio é contaminado pelo pensamento indígena, assim como relaciona esse pensamento com a filosofia e a antropologia ocidental, trazendo assim o “pensamento selvagem” em diálogo com o “pensamento civilizado”. Esse espaço de interação entre pensamentos acaba por corromper e dissolver a ideia de verdade essencial e universal. Trata-se, portanto, de um exercício de pensamento antropofágico. Como vimos, “o desejo antropofágico de abertura ao outro, sua incompletude ontológica, dispõe de entrada uma forma de pensar voltada, necessariamente, a relações com outros mundos, com outros pastos<sup>4</sup> metafísicos e sociais” (Rattes, 2009:128). E portanto, a antropofagia é uma proposta estética, política e filosófica de abertura ao outro.

---

<sup>4</sup> O autor se refere aqui ao terreno cuja vegetação é aproveitada como alimento para bois ou outros animais ruminantes. Dessa forma usa a palavra “pasto” como território possível de ser devorado no sentido antropofágico.

## O entre-mundos e a abertura ao Outro

*O outro existe, logo pensa. E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro [diferente] que o meu.*

*Viveiros de Castro*

O que Viveiros de Castro apresenta na sua antropologia perspectivista antropofágica é a proposta de não pensar o ser humano com “predicados universais” a que todos os povos devem ser enquadrados, porque segundo o autor o que é “próprio do ser humano”, ou o que diferencia o ser humano dos outros, estudado intensamente nas Ciências Sociais Ocidental, coincide “demasiadamente e suspeitosamente” com o que é “próprio do homem ocidental” (Castro, 2010). O problema, é que se o Outro é um “não-nós”, essa diferença, engendrada a partir do ponto de vista de um Eu, gera um não-humano, ou um humano que ainda não se desenvolveu suficientemente, porque não se enquadra completamente nos predicados universais próprios dos humanos.

Em outras palavras, a metafísica ocidental de fato parece ser a fonte de todos os colonialismos que soubemos inventar. Acho que contra isso temos de, ao mudar o problema, mudar a forma da resposta. Contra esses grandes divisores – nós e os outros, os humanos e os animais, os ocidentais e os não ocidentais –, temos de fazer o contrário: proliferar as pequenas multiplicidades (Castro, 2010: 16).

A ideia de pequenas multiplicidades se relaciona com a divisão feita por Deleuze e Guatarri entre o que é entendido por maioritário e devir-minoritário. Sendo essa maioria entendida não em termos quantitativos, mas em termos de dominação, de regra, de padrão: homem “branco, macho, adulto, ‘razoável’, etc, em suma o europeu médio qualquer, o sujeito da enunciação” (Deleuze e Guatarri, 1997: 78). Portanto, as pequenas multiplicidades são esse devir-minoritário que descentraliza, e ao fugir do centro, cria diferenças que não se estabilizam em um outro centro. Trata-se de “um caso político, e apela a todo um trabalho de potência, uma micropolítica ativa. É o contrário da macropolítica, e até da história, onde se trata de saber sobretudo como se vai conquistar ou obter uma maioria” (Ibidem: 78). No lugar de se pensar um

processo evolutivo único, pensar a coexistência de mundos e a relação entre-mundos. O entre torna-se importante porque indica a não existência de uma nova configuração em outra maioria. O movimento, o devir, não acontece por filiação (evolução), “mas por comunicações transversais entre populações heterogêneas” (Deleuze e Guatarri, 1997: 15).

E o que seria exatamente esse entre-mundos? Seria uma zona fronteira e intervalar onde realidades distintas se encontram (Rattes, 2009), e desse encontro ou embate cria-se a possibilidade de gerar um pensamento “aberto a horizontes não convergentes aos familiares” (Rattes, 2009: 21). O familiar é corrompido pelo pensamento outro, de outrem, a imaginação é povoada por outras imaginações e a tentativa de unificação e fixação – o discurso universalista – dissolve-se nas diferenças.

Ou seja, a questão não é abolir as diferenças, mas tornar essas fronteiras mais complexas, no sentido da antropofagia oswaldiana, pensar a humanidade múltipla e “menor” (minorias), os Outros como outros mundos em potência e o Eu também como um outro mundo em potência. Nesse mundo de mundos em potência, a relação aparece como primordial e a abertura ao outro não é apenas para reconhecimento do Eu, mas para diferenciação de si-mesmo. Dessa forma, entende-se o que o projeto antropofágico de Oswald de Andrade encontrado no perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro propõe, o aparecimento desse Brasil “menor” e múltiplo, não homogeneizado.

Se analisarmos de forma alargada, não somente considerando a experiência brasileira, vemos, ainda assim, que

as narrativas de contato e mudança cultural têm sido estruturadas por uma dicotomia onipresente: absorção pelo outro ou resistência ao outro [...]. Mas, e se a identidade for concebida, não como uma fronteira a ser defendida, e sim como um nexos de relações no qual o sujeito está ativamente comprometido? A narrativa ou as narrativas da integração devem, nesse caso, tornar-se mais complexas, menos lineares e teleológicas. O que muda quando o sujeito da ‘história’ não é mais ocidental? Como se apresentam as narrativas de contato, resistência ou assimilação do ponto de vista de grupos para os quais é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser firmado? (Álvaro Faleiros apud Castro, 2013:110).

Portanto, o entre-mundos, como dito acima, aparece como uma proposta contrária à naturalização da ideia ocidental/colonialista<sup>5</sup> de que existe um pensamento universal, um saber verdadeiro. Pensamento este que vem sendo desconstruído por diferentes pensadores e movimentos artísticos não ocidentais, sendo o movimento Antropofágico um deles.

Como o caso desta dissertação é a possível relação entre a Antropofagia brasileira e os trabalhos do artista tailandês Apichatpong Weerasethakul, vale a pena analisar a conjuntura tailandesa dentro dessa perspectiva do entre-mundos. Embora a experiência histórica tailandesa seja diferente da brasileira alguns dos contextos podem ser analisados de forma paralela. Primeiro, são dois países à margem do centro ocidental de poder (Europa e Estados Unidos) e como tal tentam “seguir os passos” das metrópoles, mas “caminham” de forma diferente e por isso, irão sempre produzir diferença mesmo na tentativa de imitar (Bhabha, 2003). Segundo, na tentativa de imitar as metrópoles assumiram o modelo moderno/ocidental de civilização, ou seja, assumem o “homem ocidental” como modelo único do que é ser civilizado, porém suas outras formas de civilização, a indígena (vista como selvagem, primitiva), por exemplo, ainda resiste e sua presença é constantemente sentida no cotidiano desses países (Codato, 2014; Quandt, 2014; Boehler, 2011); a convivência dessas realidades gera um confronto de saberes. Terceiro, são dois países que se constituíram na mistura, são dois “animais híbridos” (forma como Apichatpong Weerasethakul caracteriza a Tailândia), que não se estabilizam em uma identidade nacional, por maiores que sejam as tentativas dos seus dirigentes. Segundo a curadora tailandesa Gridthiya Gaweewong:

ser tailandês tem tudo a ver com hibridização. Tradicionalmente influenciados sobretudo pelas culturas chinesas e indianas [e acrescento as influências dos países fronteiriços Laos, Camboja e Myanmar e dos Estados Unidos após a Tailândia se tornar seu aliado na luta contra os comunistas (Boehler, 2011)], os tailandeses são bons em misturar culturas e adaptá-las à nossa própria versão (in Quandt, 2014: 39 - sublinhados meus).

Mais à frente iremos analisar melhor os paralelos que poderemos traçar entre o movimento antropofágico no Brasil e o universo criativo do artista tailandês Apichatpong Weerasethakul, partindo dessa ideia de que tanto o Brasil quanto a Tailândia são países no entre-

---

<sup>5</sup> É importante ressaltar que no próprio ocidente há inúmeros pensadores que trabalharam na desconstrução dos paradigmas universalizantes. Alguns exemplos são: Deleuze, Guatarri, Derrida, Foucault

mundos. Mas primeiro falaremos um pouco de algumas possibilidades e escolhas estético-formais-ideológicas dentro do cinema para desta forma contextualizar a obra do artista em questão.

## CAPÍTULO II

### Perspectivas no Cinema

*Artistas com diferentes visões do mundo percebem a realidade que os cerca diferentemente; eles vêem os acontecimentos de modo diferente, os mostram, os imaginam e os ligam uns aos outros diferentemente.*

*Ismail Xavier*

#### Uma breve introdução sobre Apichatpong Weerasethakul

O realizador e artista visual tailandês Apichatpong Weerasethakul vem ganhando grande espaço e destaque nos festivais de cinema da Europa e dos Estados Unidos, principalmente depois de seu filme *Uncle Boonmee who can recall his past lives* (2010) ganhar a Palma de Ouro em Cannes. Dentre suas produções mais conhecidas encontram-se *Mekong Hotel* (2012), *Syndromes and a century* (2006), *Tropical malady* (2004), *Blissfully yours* (2002). Para além dos filmes, tem um trabalho variado, sendo a vídeo-instalação e a curta metragem formatos bastante recorrentes em sua trajetória. Apichatpong assume uma identidade híbrida na sua produção artística, que evidencia uma qualidade experimental e peculiar nos seus trabalhos. Prefere ser reconhecido como artista visual e não assina quase nenhum de seus filmes como “realizador”, mas antes, prefere usar o termo “concebido por”. A sua formação, além da arquitetura que estudou na Tailândia, engloba um mestrado nas artes visuais e no cinema, em Chicago-USA.

Suas influências vão desde o movimento Surrealista francês e artistas ocidentais como Jean-Luc Godard, Andy Warhol, Bruce Baillie e Steven Spielberg, até realizadores asiáticos como Tsai Ming-Liang e Abbas Kiarostami e as produções televisivas e cinematográficas tailandesas com seus melodramas, comédias e filmes de terror, como o próprio artista assume<sup>6</sup>. Como afirma James Quandt, Apichatpong pode citar inúmeras influências ocidentais em seus trabalhos,

---

<sup>6</sup>Em entrevista disponível em: [http://sensesofcinema.com/2006/cteq/blissfully\\_yours/](http://sensesofcinema.com/2006/cteq/blissfully_yours/)

mas se inspira com maior frequência nas novelas e histórias de fantasmas tailandesas, nas canções de amor, nos programas de entrevistas, nos contos infantis, nas fábulas budistas e na cultura kitsch local [tailandesa], que é em si mesma um pastiche inebriante de formas globais impuras e em contínua mutação (Quandt, 2014: 37).

Sua obra é quase toda realizada na Tailândia e com frequência mostra o dia-a-dia de pessoas que vivem em pequenas aldeias, principalmente as situadas no nordeste tailandês, onde o artista cresceu. Os habitantes dessas aldeias, para além de se tornarem, muitas vezes, seus atores também passam a ser co-autores do filme, ajudando Apichatpong a recriar ou mesmo elaborar os guiões a partir de suas experiências. Esses atores sociais atuam de forma natural, ou seja, não há uma grande interferência nas suas qualidades interpretativas, no sentido de tentar aprimorar a atuação dos mesmos, e, portanto, os “erros” são apresentados no filme, assim como a timidez perante a câmara ou os momentos de indecisão. Na verdade, o realizador até dá preferência a essas qualidades interpretativas que parecem que colocam o mundo diegético do filme em questionamento. As narrativas são quase sempre fragmentadas – embora Apichatpong use majoritariamente longos takes – e misturam imagens documentais a imagens encenadas. Dessa forma, a realidade penetra a ficção, e vice-versa, de forma surpreendente e natural, e essa relação se torna uma característica fundamental em seus filmes.

Os trabalhos de Apichatpong, na maioria das vezes, são caracterizados como filme-ensaio (Azzi, 2014), porque têm grande qualidade reflexiva, eles mostram, ou dão a ver o pensamento do filme e o seu processo de criação e produção, dentro do próprio filme. Além disso, outra questão muito discutida sobre os seus trabalhos é o apagamento das fronteiras entre o documentário e a ficção, como já foi falado.

Dessa forma, neste capítulo iremos abordar questões dentro da linguagem do cinema que são pertinentes para compreender essas escolhas formais e estéticas de Apichatpong, para no próximo capítulo entrar no universo de criação do mesmo. É importante sublinhar que essas escolhas também refletem um posicionamento político do artista que se revela pertinente para as questões discutidas neste trabalho, sendo as mesmas pensadas como caminhos ou formas alternativas para a maneira universalista de escrever ou narrar a História e de se pensar a humanidade. A própria origem do artista e de sua produção é descentralizada na medida em que se encontra na periferia dos centros de produção e difusão da arte global, a Tailândia. E o próprio

artista revela que não consegue criar fora da Tailândia, que toda sua fonte de inspiração está em sua terra natal (Quandt, 2014), mesmo assumindo como fundamental na sua produção a influência de artistas ocidentais, como foi dito anteriormente, o que mostra que Apichatpong se situa exatamente no entre-mundos.

## **A impressão de real no cinema**

A imagem fotográfica apresenta uma particularidade enquanto representação da realidade<sup>7</sup>, ela é produzida pelo próprio objeto representado, na medida em que resulta da incidência da luz refletida pelo objeto sobre o material foto-sensível da câmara. Há uma relação de contiguidade física entre o objeto representado e a sua imagem, e portanto, se trata de imagem, por princípio, indicial, porque foi afetada pelo seu referencial (Barthes, 1980). Essa característica implica o aparecimento de algumas questões pertinentes para a discussão: a fotografia não apenas testemunha a existência da realidade, mas é seu equivalente; a imagem fotográfica, por não ser produzida pelas mãos de um artista, é uma representação que tem um efeito de realidade – não advém de uma imagem mental<sup>8</sup> traduzida em desenho ou pintura, mas do objeto em si (Deren, 2012). Realidade, nesse caso, é o referencial da representação: uma pessoa, um objeto, uma paisagem, dentre outros. Nesse sentido, Barthes afirma que a imagem fotográfica tem uma “força constativa” da realidade, e acrescenta que “na fotografia o poder de autentificação sobrepõe ao poder da representação” (Barthes, 1980: 132). A questão, é que não se trata da realidade dos fatos, porque esses podem ser manipulados, montados, mas da realidade da existência, no caso, da existência do objeto (pessoa, cenário, entre outros) fotografado.

A esse respeito Maya Deren (2012) diz que existe uma “autoridade fotográfica” que equivale à “autoridade da própria realidade”, justamente por essa qualidade indicial da imagem fotográfica: a imagem é a garantia da presença do objeto e que, portanto, este realmente existe ou existiu, e por sua vez, o objeto real garante que a imagem surja. Há uma identidade entre imagem

---

<sup>7</sup> Não se trata aqui de imagens abstratas.

<sup>8</sup> O processo criativo e de concepção de um material artístico implica, de qualquer forma, a produção de imagens mentais/conceitos mentais, mas nesse momento do texto, a referencia é o mecanismo próprio da câmera fotográfica ou de filmagem.

e realidade, o que pode gerar alguns equívocos se for assumido que a imagem fotográfica é um “fato objetivo”, não uma construção. A autora defende que há sempre uma seleção de realidade através do uso dos artifícios próprios à fotografia e ao cinema. Ismail Xavier defende esse argumento ao dizer que:

a ideia de fidelidade de reprodução de certas propriedades visíveis do objeto e a ideia de que uma fotografia pode ser encarada como um documento apontando para a pré-existência do elemento que ela denota [...] são pontos de partida para a reiterada admissão ingênua de que, na fotografia, são as coisas mesmas que se apresentam à nossa percepção, numa situação vista como radicalmente diferente à encontrada em outros tipos de representação (Xavier, 2005: 18 - sublinhados meus).

Essa impressão de realidade no cinema, vai ser acrescida de mais uma propriedade do “mundo visível”, o movimento, através do desenvolvimento temporal das imagens, os fotogramas (Xavier, 2005). Se na fotografia já há uma certa contingência na composição da imagem, ou seja, detalhes que acabam por aparecer na composição, mas que não tinham sido programados: um pássaro que entra no enquadramento, uma mecha de cabelo que cai do penteado da modelo, um piscar dos olhos, um vento que leva o chapéu. No cinema, com a introdução do movimento, vai haver o que Deren chamou de “acidentes controlados”, que são justamente os movimentos contingenciais que acontecem dentro do enquadramento numa filmagem: o movimento irregular das ondas do mar, os carros passando na rua, o vento no cabelo da atriz, dentre muitos outros exemplos. Todos esses elementos não programados que surgem na filmagem, emprestam realidade ao acontecimento da cena, porque as ações encenadas sofrem interferência desses acontecimentos espontâneos e naturais, que são “como uma evidência da vida” (Deren, 2012: 141). Além disso a possibilidade de filmar em diferentes paisagens reveste as cenas “da veracidade que emana [da concretude] da paisagem ambiente, do sol, das ruas e dos edifícios” (Deren, 2012: 140 - sublinhados meus).

No entanto, a questão colocada por Deren e também por Xavier, permite perceber que mesmo com a impressão de realidade das imagens cinematográficas, existe um discurso construído: “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional

[...] sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (Xavier, 2005: 14 - sublinhados meus).

### **Fronteira entre Documentário e Ficção**

Uma diferenciação que pode surgir em um primeiro momento entre documentário e ficção é a de que o documentário é a representação da realidade e por isso um fato objetivo; e a ficção, por sua vez, cria um mundo diegético, imaginado, fora do mundo real. É claro que essas definições não satisfazem e nem sustentam a complexidade que envolve a uso do real (factual) e do ficcional tanto no documentário quanto na ficção, considerando que os dois formatos são, por princípio, produzidos através da mediação de uma câmara que enquadra (seleciona) aquilo que um diretor ou uma equipa definem. Mesmo quando se trata de uma realidade, ela é reformulada por uma narrativa produzida a partir da imaginação de uma ou mais pessoas. Por outro lado, muitas vezes, a ficção apoia-se no real para ganhar credibilidade, “a ficção procura convencer, pode ir buscar seres e acontecimentos conhecidos como reais e misturá-los com seres e acontecimentos criados pela sua ficção” (Monteiro, 2013: 73). Como afirma Monteiro, existe um “parentesco fundamental entre ficção e documentário” (Ibidem: 84). Esse parentesco está cada vez mais sendo reivindicado, principalmente nas produções de cinema experimental, onde a fronteira entre ficção e documentário muitas vezes se dissolve.

O próprio Apichatpong diz: “I don’t believe in documentary as it is viewed formally. I don’t believe in reality in film. For me there’s no reality, because filmmaking is a very affected medium [...] it’s too subjective” (in Luke, 2013 - sublinhados meus). Seus trabalhos são “a delicate balance between presenting a documentarian’s view of Thai rural and village spectacle without quite becoming wholly full-fledged documentaries, and ‘fictional’ without the films becoming wholly fictional narrative features” (Ferrari, 2006: 6).

Portanto, talvez o mais adequado seja uma definição que não crie fronteiras intransponíveis mas que permita os diferentes cruzamentos entre real e ficcional. Tomando como modelo um recorte de uma definição que Monteiro faz a partir de uma tipologia de Kracauer: no mundo da ficção, as “personagens e situações só existem como tais no interior daquela criação

ficcional”, e no documentário, as “personagens e lugares têm uma existência própria antes e além da ficção” (Monteiro, 2013: 84). Essa definição, apesar de parecer simples, exprime a complexidade da relação: supõe que o documentário e a ficção não se limitam à escolha do real ou do ficcional como instrumento de narrativa do filme. E, por conseguinte, estabelece a possibilidade de aceder aos dois, como mecanismos de criação tanto do documentário quanto da ficção. De acordo com o que Deren (2012) e Xavier (2005) argumentaram ao se referirem ao filme, a partida, como construção de um discurso, onde realidade e ficção são formas possíveis de criar, sustentar e contar histórias. Ou como lemos em Jacques Rancière: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (2009: 59). Uma visão que ultrapassa o próprio fazer artístico e amplia a discussão para o que foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho, no sentido de desconstruir a ideia de uma verdade absoluta.

No que se refere à representação dos atores profissionais ou atores sociais ao contarem ou viverem essas histórias, um estudo feito por Ismail Xavier (2014), a partir de noções de “teatralidade”, “performance” e “teatro” desenvolvidos por Josette Féral<sup>9</sup>, é esclarecedor. A teatralidade seria o recorte de uma situação cotidiana escolhida por um observador, ela “pode se instaurar pela dinâmica do olhar que destaca um campo visível em que as ações, mesmo não sendo intencionadas como performances, tornam-se uma cena graças ao investimento do observador” (Xavier, 2014: 36). Nesse sentido a câmara que enquadra uma situação não programada ou não estabelecida como cena, cria essa noção de teatralidade. Por sua vez, na definição de Féral, a performance “estaria no plano da presença, não sendo representação que remeteria a um mundo diegético ausente” (Ibidem: 37). E o teatro “se estabelece a partir de uma ação intencional de atores que se movem em, ou criam um espaço cênico para gerar uma dualidade explícita” (Xavier, 2014: 37) entre o mundo real e o mundo ficcional.

É já sabido que a presença de uma câmara altera a “qualidade da presença” da pessoa que está sob seu olhar. Roland Barthes é bastante elucidativo ao descrever sua própria experiência diante de uma câmara fotográfica: “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (1980: 22). Portanto, a câmara, como foi mencionado acima, instaura a teatralidade mesmo em situações cotidianas, e estabelece uma qualidade performativa

---

<sup>9</sup> No livro *Théorie et pratique du théâtre: Au-delà des limites*

nos indivíduos que estão sob seu olhar; estes acabam por perceber e recriar ou reelaborar seus gestos e falas. A representação, nesse sentido, estaria presente tanto em atores que constroem personagens ficcionais, quanto em atores sociais que se recriam sob o olhar da câmara.

Essa dimensão de performatividade frente à câmara é muito explorada atualmente, principalmente em programas televisivos como os *talk-shows* e os *reality-shows*, onde há claramente uma manipulação na construção da personagem do indivíduo participante, tanto pelo próprio indivíduo, quanto pelas decisões das equipas das emissoras de tv. Além disso, existem os estereótipos de atuação e representação que acabam por ser estabelecidos e propagados pelos programas televisivos e absorvidos e reproduzidos pelo público, possíveis atuantes. Nesse sentido, outra questão que emerge é exatamente em relação ao uso do real e do ficcional, já que a realidade apresentada e reclamada nesses programas de tv é altamente manipulada e construída. Segundo Xavier, muitos “cineastas [que trabalham com atores sociais] desenvolveram um contra-discurso de som e imagem voltado para a construção de uma fala que se distancia dos clichês que pautam o discurso da indústria cultural na sua administração do imaginário” (2014: 35 - sublinhados meus). Essa característica será encontrada nos filmes de Apichatpong, que assume preferir trabalhar com atores sociais que ainda não sofreram tanta influência da mídia televisiva (Ferrari, 2006). Além dos seus trabalhos claramente apresentarem o filme enquanto discurso construído, como veremos mais a frente.

## **Transparência e Opacidade**

Os conceitos de “transparência” e “opacidade” foram usados por Ismail Xavier (2005) para discutir o uso do real no cinema. É uma discussão que ultrapassa as noções de documentário e ficção na produção cinematográfica e abre o horizonte para o que Xavier e outros autores chamaram de Filme-ensaio.

Na “transparência”, há um trabalho de construção de uma identificação entre representação e realidade, de forma a tentar ao máximo a neutralização dos artifícios próprios ao cinema. Ou seja, fazer com que os artifícios para a construção do filme não sejam vistos pelo seu espectador, para dessa forma, criar uma narrativa naturalista. A característica desse cinema,

portanto, é a tentativa de se colar à realidade, “montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação” (Xavier, 2005: 41). Dessa forma, cria a ilusão de que o que está sendo representado é a própria realidade, como se a tela do cinema fosse uma janela aberta para que o mundo possa ser observado pelo espectador.

Os desenvolvimentos técnicos e tecnológicos audiovisuais foram (e são até hoje) importantes para o desenvolvimento desse cinema naturalista, sendo sua característica o apuro técnico, a exatidão, o controle máximo da encenação para que a realidade possa ser reproduzida da forma mais “natural” possível. Dessa forma, a captação de som, os movimentos de câmara, a encenação, a narrativa, a montagem, nesse contexto, são pensados como artifícios para reforçar a impressão de que para além do enquadramento mostrado há um mundo que continua e que existe independente da utilização de todos esses artifícios – um mundo-espelho do real. O que acontece nessa construção é “a dissolução do discurso na natureza e a imposição da ‘representação’ como ‘realidade’ – o mundo dado sem mediações através de uma linguagem transparente” (Xavier, 2005: 152).

Por sua vez, na “opacidade” o filme é construído mostrando os mecanismos pelos quais ele foi elaborado, e que portanto, constitui um discurso de imagens, um ponto de vista. A realidade do filme não é mostrada para o espectador como se os mesmos fossem os testemunhas de fatos objetivos, mas sim, como uma possibilidade a ser analisada, abrindo espaço para que o público tenha um distanciamento crítico dessa realidade apresentada. Nesse sentido, a partir da montagem e da encenação, uma série de indicativos, dentro do próprio filme, revelam ao espectador, o filme enquanto objeto, tirando seu caráter de verossimilhança, revelando seus artifícios, se assumindo como um discurso, ou seja, como algo essencialmente produzido pela manipulação de elementos.

O próprio Apichatpong Weerasethakul, em muitos de seus filmes, faz ver os artifícios do cinema, como por exemplo: os atores ensaiando cenas (em *Mekong Hotel*), o microfone que capta o som fazendo parte do frame (em *Mysterious Object at noon*), os bastidores da filmagem (em *Haunted Houses*), o olhar de um personagem direto para a plateia (em *Tropical Malady*). O realizador, como afirma Mathew Barrington: “inserts himself into the film to peel away layers of reality and reveal the artificiality of the narrative act and the pretence of the filmic process”<sup>10</sup>. A

---

<sup>10</sup> reportagem retirada da revista Photogénie: [http://www.photogenie.be/photogenie\\_blog/article/ethnographic-everyday-cinema-apichatpong-weerasethakul](http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/ethnographic-everyday-cinema-apichatpong-weerasethakul)

ideia de um cinema onde o filme mostra os mecanismos de sua produção proporciona um afastamento crítico do espectador. É produzido um conhecimento dirigido a uma realidade específica que engloba o filme em questão, e nesse caso promove a análise do que está sendo mostrado. Ou seja, o que está em jogo não é exatamente a noção de realidade ou não, mas as propostas estético-formal-ideológicas encontradas nessas duas formas de fazer cinema, de um lado criando a ilusão do filme como realidade inquestionável, assumindo um único ponto de vista; e de outro o filme como mecanismo de discurso que cria realidades variadas.

Essa discussão torna-se pertinente, não para novamente limitar a utilização do real e do ficcional e enquadrá-las em sistemas fechados, mas justamente para – ao estabelecer que, fundamentalmente, as imagens cinematográficas (neste caso) fazem parte de uma construção, de uma escolha e de um ponto de vista – serem entendidas como parte de processos de criação artística. Sendo assim, “o mundo é horizonte da ficção e a ficção é horizonte do mundo enquanto hipótese de um outro mundo. Um outro mundo que, por ser outro, é ainda o outro do mundo da nossa experiência, e por isso mantém com este vínculos imprescindíveis” (Monteiro, Apud Stierle, 2013: 78).

### **Filme-ensaio: a ideia de filme como pensamento em ato**

Pode-se atribuir os primeiros ensaios, como forma de escrita, a Michel Montaigne (1533-1592), cujos trabalhos são reflexões e pensamentos sobre o cotidiano observado e sobre sua experiência de vida. Segundo Corrigan, os ensaios de Montaigne: “testify not only to the constant changes and adjustments of a mind as it defers to experience but also to the transformation of the essayistic self as part of that process” (2011: 13). O ensaio passou a ser um formato utilizado por escritores, principalmente a partir do século XVIII. E a partir do século XIX até os dias de hoje, esse formato foi sendo adaptado para outras linguagens como a música, a pintura, a fotografia e o cinema (Corrigan, 2011).

No ensaio há uma investida da subjetividade de quem produz o material (texto, foto, filme) no material produzido, ou seja, é possível visualizar os mecanismos de concepção e produção do material – a forma como o artista pensou e organizou seu pensamento na prática

artística –, que claramente fazem parte da construção de um ponto de vista sobre algum assunto. Isso não quer dizer, que o ensaio está fechado sobre seu autor e que ele não seja permeado por questões externas ao sujeito, “we find in the best essays the difficult, often highly complex – and sometimes seemingly impossible – figure of the self or subjectivity thinking in and through a public domain in all its historical, social, and cultural particulars” (Corrigan, 2011: 17). Esse domínio que excede a subjetividade do autor, faz parte do domínio da experiência, não de interiorização, mas da experiência enquanto relação com o exterior, com os outros indivíduos e com o mundo. Portanto, se trata de um experimento.

É nesse sentido, que Xavier argumenta que o filme-ensaio tem a dimensão de

um experimento, exame de uma questão sem o apelo às regras fechadas de um método, uma experiência intelectual mais aberta em que o pensamento se arrisca em terrenos onde a exatidão é impossível. E envolve também o senso de que tal exame responde à insistência de uma questão no espaço da cultura e a uma busca de apreensão do objeto em sua variabilidade, assumindo a legitimidade do transitório como foco de atenção. Há, na linhagem secular do ensaio, um impulso anti-sistêmico e a marca da subjetividade (2014: 1).

E a partir de Adorno, chega a uma definição, que não se enquadra bem no campo das definições, mas que é elucidativa para a noção de filme-ensaio: uma “tensão entre construção e expressão” (ibidem: 1).

Como um experimento e um pensamento em ato, o filme-ensaio excede a classificação em gêneros cinematográficos, ou ainda, pode assimilar diferentes gêneros em um mesmo filme; permite a dissolução das fronteiras entre real e ficcional e cria um material, que por sua dimensão reflexiva, pode proporcionar espaços em que o público pense e reflita junto com o filme, dentro do próprio filme, ou melhor, através do filme. Nesse sentido, a ideia de experiência retorna à discussão, porque, o pensar através do filme, inclui a experiência audiovisual do espectador, e a experiência de quem fez o filme (realizador, equipa técnica, atores) que está integrada no próprio filme. Dessa forma, “experience is that which mediates individual perception with social meaning, conscious with unconscious processes, loss of self with self-reflexivity; experience as the capacity to see connections and relations” (Corrigan, 2011: 33).

Portanto, uma forma de pensar os trabalhos do realizador Apichatpong Weerasethakul é através desse conceito de filme-ensaio, porque seus trabalhos mostram, ou dão a ver o pensamento do filme e o seu processo de criação e produção, dentro do próprio filme. O espectador experimenta o pensamento-experiência do realizador e dos participantes do filme. Como o próprio Apichatpong revela através dos seus interesses criativos:

I try to mimic the pattern of memory and of thinking and randomness of life. It's like a journey. That is the main thing about the beauty of life; that you don't cram. And not only beauty, but also the fact that there is never a concrete thing in life. I want the movie to be a tool of liberation [...] from expectation<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>Fala do realizador Apichatpong retirada em entrevista disponível em: <http://www.avclub.com/article/apichatpong-weerasethakul-52635>

## CAPÍTULO III

### Apichatpong Weerasethakul: um artista entre-mundos

*“O cinema que eu construo (...) é uma experiência na fronteira entre a ficção e o documentário, embaralhando diferentes instâncias de percepção de mundo”*

*Apichatpong Weerasethakul*

#### Cinema permeável

São as pequenas histórias que surgem nos trabalhos de Apichatpong Weerasethakul, através dos seus colaboradores: atores-sociais de aldeias rurais (principalmente do nordeste da Tailândia, região onde o artista foi criado) e sua equipa de filmagem. Na sua obra são revelados fragmentos da história da Tailândia (em sua maioria são fragmentos esquecidos ou deixados no esquecimento, não fazendo parte da História do país) revista e reelaborada no presente da atuação, principalmente por grupos sociais da classe rural, como já foi mencionado. Grupos que segundo o realizador, não são muito representados nas produções audiovisuais tailandesas, portando os trabalhos de Apichatpong dão voz a essas minorias.

O nordeste da Tailândia (Isan) é uma região fronteiriça, foi anexada pela Tailândia no final do século XIX, mas sua população é constituída por minorias étnicas. Olhando no mapa, é uma região que fica “abraçada” por Laos e por Camboja. O processo de incorporação dessa região pelo estado tailandês continuou por todo o século XX, numa campanha de “taificação” da população, num processo de homogeneização e unificação num sentido identitário nacional. Essa região como fronteira teve um papel importante na história da Tailândia porque, primeiramente, demarcou o limite entre o país e as colónias francesas e mais tarde entre a Tailândia e os países que aderiram ao comunismo. Entretanto essa região foi sempre vista pelo poder central como um lugar de diferença do mesmo, diferente do que foi considerado ser tailandês, e, por isso, um lugar de resistência a essa identidade. Nesse sentido, e apesar do intuito de incorporação, sempre houve uma construção de uma imagem inferiorizada dessas populações, como quase-tailandesas,

ou seja, não suficientemente tailandesas. Ao mesmo tempo essa região foi tida como espaço perigoso, no sentido de oferecer resistência ao governo central e ao projeto de unidade identitária. E por isso, é uma região que está no entre lugar, do quase-tailandês e do quase-estrangeiro-inimigo – inclusive, muitas dessas populações foram perseguidas pelo exército tailandês na época de intenso combate contra o comunismo. Também é uma região de passagem, pela qual muitos imigrantes trabalhadores dos países fronteiriços chegam à Tailândia. Como escreveu Natalie Boehler sobre a relação de Apichatpong com Isan:

Apichatpong's films address the liminality of this region: The rural setting, the distance from the nation's centre, and the cultural otherness are mirrored in various elements of the films such as the importance of local beliefs, the character's accents, and the departure from official state order. The world of his films is that of small provincial towns with idiosyncratic everyday culture (2011: 296).

Além disso, existe uma “tradição animista” muito característica e peculiar nos filmes do realizador, que tem origem na cultura Khmer<sup>12</sup>, que subsiste ainda hoje na Tailândia, principalmente nas regiões rurais de Isan (Codato, 2014). “Ainda que fortemente influenciada pela modernidade tecnológica do século 20, a Tailândia vê florescer um culto aos espíritos que as barreiras sociais, culturais ou religiosas parecem não impedir de fazer circular, e que preenche a vida cotidiana de inúmeros tailandeses” (Scheinfeigel apud Codato, 2014: 2). Portanto, o que existe é uma mistura de diferentes referências culturais, a tradição animista, junto com o budismo e a modernidade tecnológica ocidental, dentre outras referências. E é neste contexto que surgem as obras de Apichatpong.

Uma característica do realizador é que o mesmo evita discursar sobre essas populações que estão presentes nos seus filmes, portanto vemos os discursos das mesmas emergirem do conteúdo e da forma de seus filmes. Nesse sentido, os trabalhos de Apichatpong, lembram trabalhos etnográficos e antropológicos – no sentido dado por Viveiros de Castro, que defende

---

<sup>12</sup> “O Antigo Império Khmer dominou todo o sudeste asiático entre os séculos 9 e 15, se estendendo pelo que hoje são o Camboja, Laos, Malásia, Vietnã, além de parte da própria Tailândia. Sua principal religião era o hinduísmo (por influência da Índia e da China, países com os quais mantinha estreitos laços comerciais), mas a cosmologia Khmer é bastante rica, incluindo diversas deidades locais, espíritos ancestrais, fantasmas e seres mágicos, em sua maioria, relacionados a diferentes forças da natureza” (Codato, 2006: 3).

que o discurso do antropólogo deve ser invadido pelo discurso das sociedades estudadas, produzindo reciprocamente “um efeito de conhecimento sobre esse discurso” (Castro, 2002: 2). A câmara do realizador é colocada como uma observadora do outro em seu ambiente cotidiano, mas esse outro invade a própria criação contaminando-a com suas escolhas estéticas e temáticas. Segundo Castro – descrevendo a elaboração do seu pensamento antropológico, mas que podemos transpor para a experiência do cinema de Apichatpong – “A experiência de pensamento não tem o sentido usual de entrada imaginária na experiência pelo (próprio) pensamento, mas o de entrada no (outro) pensamento pela experiência real: não se trata de imaginar uma experiência, mas de experimentar uma imaginação” (Castro, 2002: 123).

Apichatpong subverte, desta forma, a ideia de uma única voz autoral construtora da narrativa filmica e, portanto, suas narrativas são polifônicas e centrífugas, existe um universo significativo no entre-narrativa, um entre que faz igualmente parte da narrativa do filme, sem hierarquia. Nas palavras do realizador: “I want to expand my interests. I want to know what other people think on the same subjects. We divide each film, each project, into pieces and then allow a different person to handle each piece. It’s good to listen to others”<sup>13</sup>. Dessa forma, o real ou as várias realidades de cada colaborador, transparecem no ficcional, nas histórias que eles estão contando ou encenando, não apenas no conteúdo, mas também na forma do filme.

Como foi dito acima, embora os trabalhos de Apichatpong estejam claramente “mergulhados” no universo das aldeias do nordeste tailandês – com as tradições, histórias, memórias e hábitos dos que lá vivem–, esse “mergulho” é feito de forma exploratória e experimental contaminando essas realidades com suas diferentes experiências e referências artísticas, e com uma outra realidade – que está, pouco a pouco, mais presente nessas aldeias –, a da cidade, do mundo globalizado, das novas tecnologias. Surge então, um trabalho de diálogo e justaposição desses mundos: formas contemporâneas, tradicionais e até primitivas de conhecimento, ocidental e tailandês, criando um material híbrido, entre-mundos.

Essa característica híbrida sobre a estética, o conteúdo e a forma dos trabalhos audiovisuais de Apichatpong é reforçada por uma tendência da produção contemporânea, onde os artistas têm acesso a diferentes tecnologias para experimentarem suas ideias e onde as fronteiras entre diferentes práticas artísticas foram dissolvidas, o que aparece no cinema,

---

<sup>13</sup>Fala retirada do ensaio disponível em: [http://www.thaicinema.org/Essays\\_07apichatpong.php](http://www.thaicinema.org/Essays_07apichatpong.php)

principalmente com a introdução do uso do vídeo por realizadores. Como descreve Jihoon Kim sobre a produção cinematográfica contemporânea: “It is striving to redefine and transform itself through its negotiation with and the containment of its contiguous media practices and the spatiotemporal aesthetics they articulate” (Kim, 2010: 125). Portanto Apichatpong fazendo bom uso dessa tendência, como outros artistas, trafega entre o cinema e a vídeo-instalação, com uma liberdade que lhe permite experimentar novas formas de criação, influenciado por essas diferentes práticas. Assim, a fragmentação, a heterogeneidade e a fluidez das narrativas também estão presentes na fragmentação da forma do filme, por exemplo: na colocação dos créditos do filme não no princípio, mas no meio, dividindo alguns de seus filmes em duas partes, não necessariamente conectadas; a disjunção de som e imagem, sobrepondo duas narrativas de origem diferente (uma da imagem e a outra do som) na mesma cena. A própria figura do artista é híbrida, como afirma Quandt: “Em sua heterogeneidade jovial, Apichatpong – budista, gay e um bem-educado ativista – representa um desafio para o farang (estrangeiro) com um fetiche por categorias [...]. Apichatpong exemplifica aquilo que o mundo da arte chama de ‘glocal’, alguém cujo trabalho se baseia na linguagem internacional do modernismo enquanto permanece enraizado em sua cultura nativa” (Quandt, 2014: 37 - sublinhados meus).

O que presenciamos nos filmes de Apichatpong é uma simultaneidade entre diferentes mundos e tempos, entre diferentes realidades, como o próprio artista comenta, ele considera que existe uma “importância da convivência de realidades alternativas, da reencarnação e da flutuação da consciência” em suas obras<sup>14</sup>. Nos conduzindo a uma outra característica importante nos seus trabalhos, e relevante para esta discussão: a transformação, a transmutação, a instabilidade das formas, que será abordada mais a frente. Apichatpong com frequência usa cenas de deslocamento em seus filmes, os personagens estão sempre indo de um lugar para o outro, estão sempre em transição. Muitas vezes a transitoriedade é que revela esse potencial de transformação ou transmutação. Além disso seus filmes não se estabilizam em gêneros, em geral, transitam por eles sem permanecer em nenhum e a própria forma do filme está em transformação, como nos esclarece Quandt:

Sua obra [de Apichatpong] não apenas transita por muitas forma, influências e localidades, nômades em espírito e forma, como também altera, de acordo com a circunstância, a versão

---

<sup>14</sup> <http://revistacinetica.com.br/home/breves-encontros-com-apichatpong-weerasethakul/>

final de um filme ou uma instalação, muitas vezes já significativamente modificada desde seu projeto original. Em sua arte, Joe [como também é conhecido no ocidente] valoriza a colaboração, acima de tudo [...]. Ao atender às sugestões e aos desejos de seus editores, dos responsáveis pelo som e dos diretores de fotografia [...] e incorporar fatos das vidas dos atores em seus personagens, Apichatpong permanece aberto ao momento enquanto convida a realidade para invadir a ficção (Quandt, 2014: 39 - sublinhados meus).

Para melhor compreender o universo criativo de Apichatpong e as suas escolhas estético-formais iremos agora analisar quatro de seus filmes, que estão, por sua vez, divididos em duas secções escolhidas pela similaridade entre os trabalhos: a primeira com os filmes *Haunted Houses* (2001) e *Mysterious object at Noon* (2000) e a segunda com os filmes *Blissfully Yours* (2002) e *Tropical Malady* (2004).

### **Dois experiências de filme-ensaio**

Os dois filmes que serão analisados a seguir serão vistos dentro da perspectiva do conceito de filme-ensaio como foi introduzido no capítulo anterior. Mesmo que toda a sua obra possa ser enquadrada nesse conceito, nestes dois filmes Apichatpong apresenta mais claramente dentro da estrutura filmica os processos pelos quais a mesma vai sendo criada e reelaborada, como um pensamento em ato. Ao propor esta experiência o realizador tenta evitar falar pelos personagens e atores sociais, deixando que os mesmos tenham voz própria e independente, sendo a voz de Apichatpong presente como uma dentre as outras. Neste caso podemos entender, como esclarece Barrington, que: “the self-reflexive gesture can be seen as an alternative method to acknowledge the problematic act of documenting a people or a culture” (Matthew Barrington<sup>15</sup>). Portanto, não se trata de descrever ou interpretar as vidas dessas pessoas a partir de um ponto de vista, mas de relacionar e confrontar diferentes realidades, explorando a cumplicidade entre ficção e não-ficção e desconstruindo a ideia de uma visão de mundo única.

---

<sup>15</sup>No artigo disponível em: [http://www.photogenie.be/photogenie\\_blog/article/ethnographic-everyday-cinema-apichatpong-weerasethakul](http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/ethnographic-everyday-cinema-apichatpong-weerasethakul)

## *Haunted Houses (2001)*

*Haunted Houses*<sup>16</sup> é um trabalho de Apichatpong feito em vídeo, com duração de 60 minutos, apresentado primeiramente na 7ª Bienal Internacional de Istambul em 2001, em uma tela grande com sofás para a plateia sentar-se, reproduzindo um ambiente de uma sala de televisão de uma casa. Outros dois formatos de apresentação foram usados para a peça: numa exposição na Bélgica com o vídeo duplicado, projetado em duas telas e o outro como uma instalação sonora, sem as imagens, para uma exposição na Tailândia. O vídeo também foi apresentado na Cinemateca Portuguesa, em Lisboa, em dois ciclos sobre a obra de Apichatpong Weerasethakul, em 2011 e novamente em 2016, numa sala de cinema, o que demonstra a versatilidade e adaptabilidade do trabalho. A análise aqui feita levará em conta as projeções na Cinemateca.

O guião de *Haunted Houses* está feito a partir da adaptação de dois episódios da novela de tv tailandesa *Tong Prakaisad*. As falas das personagens da novela retiradas desses dois episódios foram divididas em treze partes e entregues para diferentes pessoas de uma aldeia na periferia de Khon Kaen (cidade do realizador no nordeste da Tailândia), que aceitaram colaborar no vídeo de Apichatpong. A proposta era que eles reproduzissem as falas das personagens em suas próprias casas, com suas próprias roupas, sem uma proposta prévia de mise-en-scène. Além disso, como colaboradores do vídeo, os atores/moradores da aldeia tinham uma liberdade com suas falas, não necessariamente se orientando pelo guião, mas por memórias suas dos dois episódios da novela – sendo que eles mesmos eram os espectadores da novela de grande sucesso na época.

*Tong Prakaisad* trata-se de um melodrama, com conflitos amorosos, de família, retratando personagens bons, maus, invejosos, dentre outras características, em situações cotidianas, em casa, no trabalho, no bar. Retrata a realidade da classe alta e cidadina tailandesa, com um estilo de vida muito distante da realidade desses moradores das aldeias. Segundo o próprio Apichatpong, as novelas têm um grande impacto sobre a população tailandesa, que pára todos os dias às oito da noite em frente da televisão para acompanhar o desenrolar da trama. O efeito de absorção é tão grande que os espectadores acabam por projetar seus sonhos nas

---

<sup>16</sup> <http://www.kickthemachine.com/page80/page1/page51/index.html>

personagens, e acreditarem que suas vidas deveriam ser como as delas, como uma realidade a ser alcançada, embora tão distante<sup>17</sup>.

No vídeo de Apichatpong, o contraste entre o texto que está sendo falado e a realidade dos atores que o interpretam, visto através das contradições entre imagem e fala, revela dois mundos paralelos, que estão justapostos em cena. Por exemplo: um dos personagens da novela, um empresário milionário, tem uma amante, que é uma modelo. Em uma das cenas da novela, ele oferece-lhe um carro descapotável novo, o qual ela aceita com grande excitação. Na cena reproduzida em *Haunted Houses*, vemos um senhor, vestido com roupas de ficar em casa, oferecendo uma bicicleta velha, enferrujada a uma mulher, em uma rua de terra de uma aldeia rural, apesar de estar reproduzindo as linhas de texto da novela. Da mesma forma, outras estratégias usadas no vídeo contribuem para o afastamento crítico do espectador: vários atores interpretam a mesma personagem, tirando a identidade inalterável dessas personagens e afirmando o mundo ficcional das mesmas, que não existem independente da ficção; em muitas cenas, o enquadramento da câmara expande-se e mostra os bastidores das filmagens, com os equipamentos, a equipa e as pessoas da aldeia que assistem à encenação, rompendo com a ideia de janela aberta para o mundo, revelando que aquele mundo ficcional é construído e que, portanto, não continua independente dos artificios montados para que ele se desenvolva. A interpretação dos não-atores, feita sem uma preocupação de convencimento do público, de forma espontânea, deixa transparecer nas “falhas” a sua própria realidade. Como descreve muito bem Ingawani<sup>18</sup>:

The camera's look at the villagers' charmingly unpredictable delivery of the melodramatic dialogues is a patient look, one that simultaneously records an amateurish performance-in-the-making while indexing a world of fleeting, contingent motion, a world of being. It's this reflexive doubling of performance and presence that destabilizes the spectacle of metropolitan wealth and status conjured by the dialogues (2012).

Dessa forma, em *Haunted Houses*, Apichatpong propõe uma desconstrução dos artificios da narrativa naturalista da novela, e das certezas e sonhos que ela projeta nos seus espectadores.

---

<sup>17</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=BtFRvI9SBJQ>

<sup>18</sup> No artigo publicado em: <https://siam16mm.wordpress.com/2013/01/19/haunted-houses-and-ghostly-crowds/>

Essa proposta vai ao encontro de algumas ideias elaboradas por Umberto Eco que analisa algumas características do cinema crítico ao formato naturalista. Segundo o autor, nesse cinema há uma:

crítica da sociedade e da visão de mundo burguesa através da utilização de códigos de narração montados pela cultura burguesa; uma destruição dos códigos de representação vigentes e a apropriação de outras modalidades de estruturação do discurso; nem simplesmente usar, nem destruir, mas parodiar o sistema de representação, utilizando suas regras de forma deslocada e denunciando o seu caráter convencional e sua não-verdade ( in Xavier, 2005: 142).

Portanto, há uma ruptura com a credibilidade intocável do mundo diegético da novela e a abertura para que a ficção e as realidades dos moradores da aldeia, se justaponham e se sobreponham, de forma crítica. *Haunted Houses* pode ser considerado, assim como *Mysterious Object at noon*, uma forma de subversão crítica das convenções das narrativas hegemônicas.

#### *Mysterious object at Noon (2000)*

O filme *Mysterious Object at Noon* realizado no ano de 2000, é a primeira longa-metragem de Apichatpong. Em uma viagem que atravessa a Tailândia de Norte a Sul, o realizador e a sua equipa percorrem diferentes aldeias e comunidades, levando os seus equipamentos de filmagem, um gravador e a proposta de construir uma narrativa criada em colaboração: contada e continuada por cada indivíduo ou grupo de pessoas encontradas e escolhidas durante o percurso. Essa forma de filmar foi inspirada no método de criação coletiva *Cadavre Exquis (Cadáver Esquisito)*, inventado pelos Surrealistas. No qual um texto ou uma imagem é iniciada por uma pessoa e continuada por outra que só viu o final do que a pessoa anterior fez, até um texto ou uma imagem serem formados coletivamente e sem seguir as regras e convenções de coerência que estamos habituados. Os Surrealistas defendiam que através da liberdade de criação dada ao jogo, seria possível emergir processos mentais do inconsciente dos participantes no material elaborado.

Apichatpong, que em Chicago tinha tido a oportunidade de ir a uma exposição de cadáveres esquisitos<sup>19</sup>, decide experimentar no cinema a construção de uma narrativa através desse jogo surrealista. O que faz surgir um filme cheio de liberdade e caminhos inesperados, com um guião construído a partir dos encontros com pessoas, lugares e histórias. E não por acaso, “the graphic design of the DVD [the image of the back of a human head with the geographic outline of Thailand] insert is striking testament to the notion of evoking a collective unconscious” (Ferrari, 2006: 26). É um filme-experimento, sem uma forma prévia definida; a forma, vai sendo definida e redefinida no decorrer do filme, como se a sua montagem estivesse sendo feita no momento de sua projeção.

O filme é iniciado com a frase “Era uma vez” em tela preta, que depois é tomada pela imagem de uma cidade sendo filmada em movimento, através da janela de um carro. O som vem de um rádio, de onde se ouve a voz de um narrador, contando uma história melodramática de um amor impossível. Esse excerto sonoro trata-se, provavelmente, de uma rádio-novela. Após essa espécie de interlúdio ficcional, o filme desenvolve-se como um documentário, as cenas seguintes continuam sendo vistas do carro. Através da voz de um vendedor que faz propaganda por um alto falante, percebemos que esse carro atravessa a cidade para vender molho de peixe e incenso. As imagens vão se afastando da parte mais urbana do que parece ser Bangkok e segue caminhos de terra numa zona rural. Só a partir de então é que a câmara parece realmente filmar as pessoas, no caso, os dois vendedores e seus clientes. Essa longa introdução é finalizada com a vendedora sendo entrevistada: ela conta uma história dramática da sua infância, e quando termina, Apichatpong pergunta-lhe se ela teria alguma outra história para contar, que poderia ser inventada ou tirada de algum livro. Esse corte abrupto e um pouco desconcertante, nos afasta do drama da entrevistada/personagem, que tinha um efeito de absorção característico das histórias dramáticas e nos faz perceber que o realizador tem uma proposta que vai além de reunir relatos de vida. Como argumenta Ferrari, *Mysterious Object at Noon*, “become more about the process of finding and telling stories than the stories themselves” (2006: 13), portanto dentro do conceito de filme-ensaio.

Dessa forma, o filme vai revelando paulatinamente os seus mecanismos: trabalhar o documentário e a ficção intercalados criando interdependência e interferência mútua. A imagem da vendedora de peixe é cortada e entra a imagem de uma casa com uma mulher e um menino na

---

<sup>19</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=WsVbCb2FPHk>

cadeira de rodas, mas o som permanece o da venderora de peixe, que começa a contar a história que vemos na imagem. Ou seja, o que Apichatpong mostra é a construção de uma narrativa inventada dentro do filme, com todos os tempos e pausas de um pensamento em construção; ao mesmo tempo, mostra a representação dessa narrativa que está sendo construída, como se fossem imagens pensadas pela narradora. Vemos o mundo ficcional estabelecer-se dentro do documentário.

Mas o documentário além de ser a fonte da história ficcionada, é ao mesmo tempo utilizado como ilustração da representação, na medida em que as vidas de algumas pessoas filmadas “no mundo real”, fazem um claro paralelo à vida das personagens na ficção, ajudando a construir essas personagens, o contexto em que elas estão inseridas e a própria narrativa. A história iniciada pela vendedora de peixe é sobre um menino em uma cadeira de rodas que tem uma professora que vai em sua casa. Em uma das primeiras cenas, o menino pergunta à professora o que esta fez “no mundo lá fora”, já que o menino não pode andar e por isso quase não sai de casa. Nesse momento, a cena representada é cortada para dar a ver uma feira, onde vemos uma mulher comprando calçados; depois para um cabeleireiro, onde vemos uma outra mulher cortando o cabelo. A seguir, retorna novamente à representação, e a professora diz que foi ao cabeleireiro. Portanto nesse excerto, pode-se ver um exemplo de como as cenas documentais ilustram a ficção.

O final da narrativa que é iniciada pela vendedora de peixe, posteriormente, seguindo o *Cadáver Esquisito*, é apresentada para o próximo narrador, através de uma gravação, e continuada com total liberdade por parte do novo contador da história. A narrativa vai sendo desenvolvida, interrompida, transformada de lugarejo em lugarejo, por diferentes pessoas: uma senhora idosa, um grupo de adolescentes que montam elefantes, agricultores, um grupo de atores-cantores-contadores de história, duas meninas surdas e mudas e um grupo de crianças de uma escola primária. O que é revelado através da narrativa inventada e, portanto, do universo criativo de cada narrador, são as experiências de vida dos indivíduos ou grupos envolvidos no filme, dentro do contexto em que os mesmos vivem nas diferentes comunidades tailandesas.

Dessa forma, e a partir dos longos planos de fala e dos silêncios; das dúvidas que transparecem nas decisões do narrador sobre o que eles vão dizer; das falas que parecem falas dos bastidores do filme, mas que são apresentadas ao espectador; os narradores revelam algumas de suas aspirações, crenças, imaginações, que são também vistas na história ficcional que tinham

acabado de narrar, por exemplo: um jovem que quer se mudar para Bangkok para encontrar trabalho, na narrativa que inventa, “leva” a professora e o menino para Bangkok em busca de trabalho; uma senhora que cria uma narrativa fantástica, conta que seu pai todas as noites era visitado por um fantasma; um grupo de crianças transforma a narrativa em uma fábula fantástica com a metamorfose do menino em tigre, que é próprio do universo imaginativo infantil (Bértolo, 2013).

Com as transformações da história narrada, o filme vai se metamorfoseando em diferentes gêneros: drama, fantasia, mistério, romance, de acordo com a vontade do narrador. Essa, é uma experiência desafiadora para o espectador que é envolvido nesse jogo de construção e desconstrução da narrativa, e que por isso, tem que aprender a lidar com uma primeira impressão de falta de coerência e com o costume de projetar um futuro da história sobre uma narrativa linear. No fim do filme, com a história interrompida e inacabada e tendo percorrido caminhos inesperados, tendendo a uma continuação incerta, porém infinita, o que Apichatpong nos oferece são longos planos de situações cotidianas muito simples, ao Meio Dia. E a impressão que permanece é da experiência coletiva de criar e contar histórias e a experiência de mergulhar nas realidades, reais ou inventadas, daquelas pessoas/personagens.

### **A floresta como personagem e a mudança de perspectiva**

A floresta, em muitos dos filmes de Apichatpong Weerasethakul surge com uma importância fundamental, não só como cenário onde os acontecimentos se desenrolam, mas, antes, como determinante dos acontecimentos. Se por um lado, a forma em que apresenta as diferentes histórias dos seus personagens/atores é vista como uma ruptura com uma posição estético/ideológica de narrativa unívoca, dando voz e autonomia para que seus colaboradores falem por eles mesmos; criando assim uma narrativa descentrada e heterogênea e por isso, elaborando um trabalho entre-mundos, que potencializa mudanças de perspectiva, como vimos nos dois filmes analisados anteriormente. Por outro lado, é na floresta que os acontecimentos, as narrativas ou os personagens atingem uma transformação radical dos paradigmas e conformidades da sociedade moderna/ocidental. O próprio artista disse:

I present nature in my films to evoke how our identity depends on clothes and other means of self-representation. In the jungle, you don't have to care about such things. It's a place where your primal instincts are set free from a cage. And any reference to time is removed as well (Apichatpong in Ferrari, 2006: 47).

Portanto, filmar as aldeias do nordeste da Tailândia, mesmo fazendo já parte de uma escolha que descentraliza, porque se trata de um trabalho feito com as minorias, ainda se encontra numa zona de conforto. É na floresta que esse potencial descentralizante se afirma e se amplifica, visto que foge da centralização no humano, ou no que entendemos por humano, “landscape here is savage, autonomous, and sprawling without a centre” (Boehler, 2011: 297). A floresta não é entendida como uma paisagem, mais do que isto, ela é um espaço de diferença, ou melhor, que produz diferença, porque produz transformação. Nos filmes de Apichatpong a floresta “is a radically different world, populated by spirits, mysterious beings, and half-animals [...]. Whoever enters it leaves the safe communal space of the town or home and faces the unknown” (Ibidem: 297 - sublinhados meus). Este desconhecido é que tem potencial de transformar, de propor um ponto de vista diferente.

Mas é preciso compreender que o desconhecido, o diferente, não se trata aqui de uma exotização do selvagem, uma questão que faz parte das preocupações do realizador, como vemos na fala do mesmo:

é preciso ressaltar os filmes mudos feitos pelos ocidentais sobre tribos exóticas em terras distantes, como China e África. Eles levavam esses filmes para serem exibidos em casa, como se estivessem vendendo criaturas de terras estranhas e não civilizadas. Os filmes (tailandeses) são a mesma coisa. Foram gravados no interior do país, simplesmente retirando a cobertura exterior das tradições locais para, então, vendê-las, tal como ainda é feito atualmente pela autoridade de turismo da Tailândia (Weerasethakul, 2014: 108).

A forma como Apichatpong filma a floresta é muito menos pacífica, ou muito mais desconcertante. Isso porque apresenta a floresta como um espaço complexo, onde o próprio “civilizado” não se encontra numa posição segura ou estável. Dessa forma, não se trata da

apresentação do espaço do selvagem, do não-civilizado, mas de um espaço que potencializa a transformação ou a mudança de perspectiva, porque não faz parte do mundo das regras, tais quais as conhecemos, das regras da civilização moderna/ocidental e ninguém está isento da possibilidade de transformação.

### *Blissfully Yours (2002)*

*Blissfully Yours* faz parte do conjunto de filmes de Apichatpong Weerasethakul que como *Tropical Malady* (que será analisado a seguir) é dividido ao meio pela entrada tardia dos créditos iniciais, fazendo com que o filme tenha duas partes, que são quase como dois estados diferentes, o primeiro mais cotidiano, ordinário e o segundo extraordinário. Como muito bem esclarece Mercer: “the division of Apichatpong’s films into two parts is not only structural but structuring in the way it arranges our understanding and reception of meaning” (2012: 195). Esta divisão nos trabalhos posteriores ao *Blissfully Yours* se torna mais radical, rompe com a estrutura linear narrativa e as duas partes do filme não são a continuidade uma da outra, exigindo um esforço do público para criar a relação entre as partes fragmentadas.

Understanding the relationship between the dual compositions requires the spectator to contemplate how the disjunctive spaces contain, channel and produce moods, memories, dreams, hopes and desires, and then to think about how these affective flows and energies interpenetrate and transverse both universes, indirectly connecting them (Mercer, 2012: 196).

Mas em *Blissfully Yours* as duas partes do filme ainda não são tão independentes. O filme decorre em um dia, a divisão é feita em manhã e tarde. A primeira parte mostra o cotidiano de três personagens numa cidade na fronteira entre a Tailândia e o Myanmar: Min, um imigrante ilegal que deixou sua família no Myanmar e foi para Tailândia em busca de melhores condições de trabalho numa zona industrial tailandesa; Roong, sua namorada, que trabalha numa fábrica pintando fantasias da Disney e Orn, que aluga um quarto onde Roong vive. Min sofre de uma doença de pele que adquiriu quando foi forçado a ficar escondido das autoridades tailandesas (essa informação é dada ao público indiretamente através da conversa entre os personagens). Por ser imigrante sem documento e não falar tailandês não consegue encontrar trabalho. Ao

mesmo tempo é revelado no filme o seu estado transitório porque tem o projeto de seguir viagem, ou seja, migrar para outro país. Roong e Orn cuidam de Min.

O filme está situado numa zona fronteiriça focando-se na história de Min, imigrante ilegal em viagem. Sua doença de pele e sua situação instável demonstram, embora de forma subtil, a problemática das fronteiras geopolíticas dos Estados-Nações.

The deterioration of his body's physical boundary is symbolic of the deleterious effects of national boundaries on his person through dispossession and alienation. His skin is a symbolic motif mirroring the human dissolution of national boundaries, and the national boundaries' dissolution of humans (Ferrari, 2006: 38).

Nesse sentido, existe uma tensão nessa posição fronteiriça, porque ao mesmo tempo em que coloca o personagem numa situação dilacerante, também acaba por questionar a própria fronteira. Se o sistema do Estado-Nação tailandês não absorve Min em suas malhas, ele, por outro lado, faz parte daquele novo território, faz parte do cotidiano, e por isso, constrói um espaço “entre” no território tailandês. “Entre” porque apesar de estar no território, não faz parte das leis e formas de organização do mesmo.

A situação dos imigrantes ilegais que acabam por não se tornarem cidadãos do novo país, é uma situação que segundo Giorgio Agamben coloca em xeque a soberania do Estado, já que são indivíduos que residem em um território sob administração de um governo, mas não possuem cidadania, portanto se encontram fora do sistema dos direitos e deveres do Estado, uma espécie de resistência ao sistema vigente. “By breaking the identity between the human and the citizen and that between nativity and nationality, it brings the originary fiction of [natio-state] sovereignty to crisis [...] and clears the way for a renewal of categories” (Agamben, 2000: 21 - sublinhados meus). No que tange a base da unidade dos Estados-nações, a sua capacidade de incorporar as diferenças numa mesma categoria, a de nacionalidade, a questão colocada pelo fenómeno dos migrados sem documentos de identificação e cidadania é a impossibilidade dos governos de incorporá-los ao seu sistema, abrindo lacunas para outras possíveis formas de organização que excedem o próprio Estado.

Os nacionalismos fazem parte das políticas de identificação e diferenciação dos pertencentes e não pertencentes a cada Nação, fundamentados em noções de origem comum,

tradição compartilhada, dentre outros. Essa política também foi e é comum na Tailândia, onde, como já discutimos acima, existe uma tentativa de unificação de uma identidade nacional tailandesa que surgiu principalmente para demarcação entre o território nacional e o não-nacional.

Portanto a absorção de Min na realidade local, não oficial, através das personagens Roong e Orn é um posicionamento político que subverte essa relação entre o nacional e o estrangeiro. E essa relação é levada ainda mais ao seu limite de subversão quando aparece a segunda parte do filme em que as personagens vão para a floresta (para um pic-nic, para fugirem do cotidiano duro da cidade) e a preocupação identitária-nacional é dissolvida no ambiente e a questão territorial perde completamente o sentido. A floresta é um espaço desterritorializado, no sentido de não compartilhar com as regras e sistemas político-sociais, como já foi discutido, essas regras e sistemas perdem o seu sentido, são substituídas por outra forma de organização, outros interesses.

No relevante estudo sobre *Blissfully Yours* feito por Matthew Ferrari (2006) encontramos uma relação que o autor faz entre o filme e os estudos do antropólogo Victor Turner sobre liminaridade. Este conceito se refere a um estado no qual o sujeito se encontra no limiar, na fronteira entre dois estados de existência diferentes. Nos estudos de Turner esse estado limítrofe acontece nos rituais de passagem e é antecedido por um estado chamado “separação” e sucedido por outro chamado “agregação”. Segundo Turner este estado de liminaridade pode ser caracterizado como sendo um estado

between phases of life or states of consciousness which possess an initiate during a life-crisis ritual and plunges him or her into an interstitial realm where the rules and values of everyday life cease to apply, where the structure of normal life gives way to the anti-structure of initiatory experiences” (in Ferrari, 2006: 36).

Mas como muito bem observa Ferrari, o filme aqui discutido, permanece no “entre”, nesse estado de liminaridade. As cenas que vemos não são o resultado de uma crise e tão pouco caminham para uma resolução dos acontecimentos, porque a narrativa acontece somente no presente dela mesma, sem um passado e um futuro claros e delimitados. Este permanecer na liminaridade é importante porque ela contamina tanto o conteúdo quanto a forma do filme.

Portanto, no conteúdo, a narrativa, através de situações cotidianas ordinárias, apresenta o estado fronteiro de Min, e ainda, na segunda parte do filme este estado fronteiro é compartilhado pelos três personagens na floresta, como veremos mais a frente. Na forma do filme, Apichatpong utiliza-se do, já discutido, apagamento da fronteira entre documentário e ficção e utiliza-se da própria divisão do filme em dois, rompendo com a noção de início, meio e fim da narrativa e com a sensação de resolução das questões apresentadas pelo filme. Como descreve Ferrari: “The ethic here seems to be one of slighting the neat, water-tight categories of traditional modes of representation in order to embrace the meanings and kinds of knowledge extracted from liminal conditions” (2006: 43).

A segunda parte do filme que é conduzida através de um longo take de carro, da viagem entre a cidade e a floresta, feita por Min e Roong, e da entrada dos créditos iniciais, apresenta uma característica onírica. O som da floresta, assim como o próprio espaço, invadem as personagens, quase como se as mesmas ficassem submersas nesse ambiente e suas características se transformassem através daquelas da floresta. Portanto, o estado de liminaridade aqui é apresentado pela saída dos personagens da cidade e por sua vez do sistema “civilizado” de relações e a entrada num mundo “selvagem”, sem as regras e convenções sociais para o estabilizar e por isso, um mundo com potencial transformacional. Todas estas questões são expressas de forma ainda mais saliente em *Tropical Malady*, como veremos a seguir.

### *Tropical Malady (2004)*

Como foi referido na análise feita acima, *Tropical Malady* faz parte do conjunto de filmes de Apichatpong que tem uma estrutura dividida em duas partes. Mas aqui, esta divisão acontece de forma mais radical, porque as duas partes não têm nenhuma continuidade, são desintegradas. Não existe somente uma divisão entre dois estados ou ambientes, o que vemos são duas histórias, com diferentes personagens e contextos, provavelmente diferentes tempos. A única coisa que permanece são os dois atores principais, que quiçá representam os mesmos personagens, mas não necessariamente.

A primeira parte da narrativa segue, assim como em *Blissfully Yours*, o cotidiano das duas personagens principais: um soldado e um agricultor. Os mesmos estão em constante trânsito entre o campo e a cidade, como se cada um estivesse apresentando sua realidade de vida ao

outro. Há entre os dois uma vontade de acessar e participar do universo alheio (um do outro), um interesse pelo diferente. Esse desejo vai sendo revelado e intensificado pelas cenas e pela relação cada vez mais íntima das duas personagens. Tong (o camponês) e Keng (o soldado), vão passando juntos por diferentes situações corriqueiras: em busca de trabalho para Tong na cidade, jantando na casa da família de Tong, passeando no campo, vendo um filme no cinema, vendo um concerto de música, andando de motocicleta, visitando um templo budista. As duas personagens flertam um com o outro e com o mundo um do outro, mesmo as cenas tendo características sensuais e até sexuais, nada se concretiza, ficando no universo do desejado. Essa é uma característica importante, porque o desejo, de certa forma, só irá se concretizar no final da segunda parte do filme e, portanto, é uma linha tênue que percorre todo o filme, e pela análise feita neste trabalho, é o desejo que une as duas partes do filme, ou melhor, que as relaciona.

Apesar de serem cenas cotidianas e terem um carácter documental, como parte do estilo de filmagem do realizador, existe no filme alguns indícios de que o mesmo ultrapassa aquelas cenas corriqueiras e acena para uma outra realidade: logo na primeira cena vemos militares na entrada de uma floresta tirando fotos e brincando uns com os outros, ao fundo da cena vemos um homem nu caminhando de forma estranha, quase como um felino (este homem-animal é representado pelo ator que faz a personagem Tong); em outra cena, já caminhando para o final da primeira parte, vemos Keng beijar a mão de Tong, mas este responde ao ato tomando a mão do parceiro e lambendo-a, dando uma conotação que ultrapassa a leitura sexual da cena, que também é presente, mas que apresenta sobretudo uma qualidade animal.

É importante aqui discutir um pouco a relação construída entre as duas personagens. Keng é mostrado como mais cosmopolita, mais desenvolvido, faz parte de uma classe social privilegiada, e é aquele que toma o controle da sedução e do transitar das personagens, e que ajuda Tong em algumas situações. Tong é camponês, provinciano, não alfabetizado (isso é visto quando precisa preencher um formulário no veterinário e é Keng quem acaba por preencher, numa situação que deixa Tong envergonhado). Apesar dessas características serem mostradas no princípio do filme, com o decorrer das cenas, o próprio filme vai desconstruindo esta primeira impressão, apresentando uma relação mais complexa. Keng é uma personagem mais direta, mais clara, já Tong é esquivo e por isso mais perigoso, no sentido de apresentar ações e reações inesperadas. E, portanto, vamos vendo que são essas ações e reações de Tong que

sorratamente conduzem a trama. De certa forma Tong está mais livre e Keng aprisionado na relação que se vai construindo.

A primeira parte termina com a entrada de Tong numa mata à noite, após lambe a mão do companheiro. A tela fica preta por alguns longos segundos e a partir de então inicia a segunda parte do filme, com a inscrição de uma história mitológica Khmer sobre um xamã capaz de se transformar em diferentes criaturas. O mesmo é morto e fica aprisionado no corpo de um tigre, que a partir de então assombra as aldeias de uma região. A seguir, começa uma história em uma aldeia onde houve casos de desaparecimento de animais e de um aldeão. Um soldado embrenha-se na mata à procura do aldeão e de um suposto animal selvagem que seria o responsável pelos desaparecimentos. O soldado desta parte do filme é interpretado pelo mesmo ator que fez Keng.

A partir deste momento o filme permanece todo na floresta fechada. Seguimos a dedicada perseguição do soldado ao animal, num ambiente cada vez mais imersivo. O soldado por sua vez, vai sendo contaminado pela floresta, vai se desintegrando ao se integrar ao ambiente: perde primeiramente seu meio de contacto com o mundo exterior, seu walk-talk; depois perde sua arma, suas roupas; deixa de andar e começa a arrastar-se; sua pele fica pintada pela lama; caça para comer; e começa a conversar com os animais, ou seja, fala a língua dos animais da floresta. Toda esta transformação da personagem do soldado é intensificada pela pouca iluminação das cenas, a tela vai ficando cada vez mais escura e fica difícil distinguir a personagem do próprio cenário, como se houvesse uma total integração. A floresta em *Tropical Malady*, como já foi dito, não é apenas um cenário, está presente muito mais como um terceiro personagem que interage e se relaciona com os outros dois.

O tigre, por sua vez, antes objeto de caça do soldado, é revelado como homem-tigre (representado ora pelo ator que fez Tong na primeira parte do filme, ora por um tigre), que acaba por conduzir o soldado para o seu universo, para o universo da floresta, do selvagem. Como se, na verdade, o homem-tigre tivesse capturado o soldado no seu mundo: “o homem-tigre atrai o soldado e o despoja, progressivamente, de todas as suas referências e atributos humanos. Adentrar a floresta traz o aprendizado da perda, da errância” (Mondzain, 2010: 194).

Inicia então uma perseguição onde as posições de perseguidor e perseguido já não existem, as duas personagens perseguem e são perseguidas uma pela outra, ao mesmo tempo. O soldado e o homem-tigre, assim como Keng e Tong, também se desejam, mas trata-se de um desejo diferente, o primeiro, um desejo homossexual, que mesmo se referindo a uma minoria (de

Deleuze e Guatarri), está dentro do universo do humano, do classificável. O segundo é um desejo não classificável, está entre o desejo de possessão, de devoração, de integração. Isso porque as próprias personagens estão nesse estado radical de liminaridade, estão em transformação, em transmutação, em metamorfose. Como descreve muito bem Chulphong-Sathor: “The screen gets increasingly darker. I see the ranger slowly crawling and I see the tiger slowly crawling. Sometimes I am uncertain whether it is the body of the tiger or the ranger. The darkness gradually destroys both their identities”<sup>20</sup>.

No final da segunda parte os dois personagens finalmente se confrontam num longo plano de troca de olhares e pensamentos. São olhares desejanter que conduzem o espectador para o que fica subentendido na cena: O homem-tigre devora o soldado, que por sua vez afirma que suas memórias e sentimentos já fazem parte do corpo do animal híbrido. O que pode ser entendido como uma cena de incorporação dos dois mundos, uma cena perfeitamente antropofágica como iremos discutir mais a frente.

---

<sup>20</sup> Artigo publicado online em: [http://www.criticine.com/feature\\_article.php?id=35](http://www.criticine.com/feature_article.php?id=35)

## CAPÍTULO IV

### Bifurcações

*“Sei apenas que a Tailândia nunca será como as imagens que gostaria de ser: um lugar ultramoderno ou cheio de valores tradicionais. O país inteiro é um animal híbrido”*

*Apichatpong Weerasethakul*

#### **O mundo misturado e suas subversões**

Os estudos das Ciências Sociais e da Filosofia contemporânea vêm sofrendo algumas transformações a partir de estudos produzidos em países periféricos, isto é, fora do que tem sido o centro de produção e de influência mundial desses estudos, a Europa. Muitos desses pensamentos periféricos aparecem com grande potencial de levar para o cenário mundial novas e diferentes perspectivas, justamente porque são formulados a partir de um outro ponto de vista, ponto de vista ex-cêntrico. Entretanto, é importante ressaltar que nem todo pensamento produzido no “mundo periférico” propõe uma nova perspectiva, assim como nem toda perspectiva diferente é produzida na periferia, alguns pensadores europeus propuseram a descentralização do próprio pensamento europeu. Muitos estudiosos dessa “periferia global” podem ser mencionados, tais como: Homi Bhabha (2013), Edward Said (2011), Stuart Hall (2006), Walter D. Mignolo (2003), Eduardo Viveiros de Castro (1996), Anibal Quijano (2000) e Nestor Garcia Canclini (2000), são só alguns exemplos dos inúmeros pensadores que povoam o mundo com diferentes perspectivas, ou seja, que fazem emergir diferentes sujeitos de diferentes perspectivas.

É importante ressaltar esse potencial particular de transgressão da produção de pensamento nas Ciências Sociais porque como já foi dito neste estudo, citando Viveiros de Castro, o que é “próprio do ser humano”, ou o que diferencia o ser humano dos outros, estudado intensamente nas Ciências Sociais Ocidental, coincide “demasiadamente e suspeitosamente” com o que é “próprio do homem ocidental” (Castro, 2010). Portanto, há aqui a possibilidade de

explorar o encontro entre realidades diversas, entre mundos diferentes, fugindo aos universalismos. No entanto, vale a pena reforçar que se trata aqui do encontro entre-mundos, ou seja, esse “pensamento periférico” é pensado junto, em diálogo e confronto com o pensamento universalizante, gerando assim, dissemelhança e descentralização. Como afirma Rattes apoiando-se em estudos de Walter Benjamin, “o triturar de mundos no entre-mundos, [...] evidencia o poder crítico que potencializa e refaz o uso convencional dos materiais, a medida que os trai, os tira de suas exclusivas moradas, por meio de pontes analógicas em choques” (Rattes, 2009: 25 - sublinhados meus). O próprio Benjamin (1987) faz uma crítica à História e ao sistema filosófico que deseja compreender o mundo através de conceitos universais. Dessa forma, as certezas podem ser colocadas em xeque e abrir espaço para que as “heranças sejam aptas a serem corrompidas através dos conceitos de alhures” (Rattes, 2009: 31), e assim sucessivamente, não se fixando novamente em novos conceitos universalizantes.

Mundos misturados, dessa forma, seriam esses espaços heterogêneos onde existem forças em luta e não a tentativa de estabilização e homogeneização. Ou seja, possibilitar que haja a relação/confronto entre mundos abre espaço para um movimento de surgimento da diferença, do pensamento do outro como não semelhante ao mesmo. Segundo o autor Castro Rocha, “a maior contribuição da América Latina [e pode-se acrescentar, seguindo o raciocínio aqui desenvolvido, do “mundo periférico”] para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza” (Rocha, 1995:178 - sublinhados meus). Essa ideia torna-se importante e central porque ao romper com o pensamento construído pelo ocidente de que existe um “verdadeiro saber como valor universal” (Mignolo, 2003:23) libera a possibilidade de, através de outros saberes, expandir as fronteiras do conhecimento humano para além daquele ocidental. E ainda mais, cria-se a possibilidade de posicionamento na encruzilhada, ou seja, produzir conhecimento a partir do cruzamento entre perspectivas, numa posição de enunciação não estabilizada, justamente porque parte do local das forças em luta e não do local que através da hierarquização tenta classificar os saberes em saberes verdadeiros e não-verdadeiros, ou menos-verdadeiros, no sentido de inferiores.

Essa possibilidade vem do mesmo local em que se constituiu o pensamento universalizante, o colonialismo, em suas diferentes formas e épocas. Isso porque o colonialismo provocou e provoca o choque entre perspectivas, apesar da constante tentativa de estabilização da perspectiva dominante como verdadeira. Assim, como afirma Walter Mignolo: “o choque de

cosmovisões vem sendo um fato dos últimos quinhentos anos, e o choque ocorreu no século XVI como ocorre até hoje. Contudo, nenhuma das cosmovisões em choque permaneceu inalterada” (2003: 29). Portanto, em contraponto à ideia do saber universal e unívoco criado pelo colonialismo existem os “saberes subalternos” (termo desenvolvido por Mignolo), que são gerados “nas margens externas do sistema mundial colonial/moderno” (Mignolo, 2003: 33) e que tem o potencial de subverter esse projeto colonial de estabelecimento de uma perspectiva local, no caso a ocidental/europeia, como global. Como acrescenta Homi Bhabha: “os limites epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes” (Bhabha, 2003: 23).

A verdade é que nunca houve uma verdadeira ou completa homogeneização cultural, porque existe uma disjunção que faz parte das formas de interações globais nos seus vários níveis: sociais, políticos, culturais (Appadurai, 2004). Essa disjunção ou mesmo fratura, causa descontinuidades, que por sua vez gera desestabilizações com potencial de resistência ao próprio colonialismo. Como constata Arjun Appadurai: “tão rapidamente quanto são trazidas para as novas sociedades, as forças de várias metrópoles tornam-se indígenas de uma maneira ou de outra” (Appadurai, 2004: 49), ou seja, essas forças são devoradas, usando um termo antropofágico e perdem o seu sentido de pureza, são corrompidas. Mas, de qualquer forma, existe sempre o apelo da dominação, por isso, fazer emergir os “saberes subalternos” trata-se sempre de uma resistência.

Nesse sentido, o espaço das forças em luta traz para o cenário global a possibilidade de colocar num mesmo plano, colocar em relação não hierarquizada, o que teria sido classificado como primitivo ou civilizado, local ou global, tradicional ou moderno. Tornando essas classificações insuficientes para compreender a complexidade que envolve os termos, justamente porque questiona o referencial classificatório, a sociedade ocidental colonial/moderna, o modelo a ser seguido. No entanto, cabe aqui dizer novamente que colocar no mesmo plano não significa tornar igual ou homogêneo. No mundo das diferentes perspectivas, não há a tentativa de igualar uma perspectiva a outra, a questão é justamente permanecer heterogêneo, permanecer diferente mesmo que permeável. Mas esse diferente também não deve ser entendido como exótico, como muitas vezes as sociedades do “mundo periférico” são vistas, porque são pensadas como inferiores ou atrasadas e classificá-las como exóticas é a forma de diferenciação do outro pelo mesmo, continuando com um único referencial. Como esclarece Anibal Quijano (2000), dentro

da colonialidade do poder, as sociedades submetidas à hegemonia eurocêntrica que estabeleceu formas de conhecer dominantes, também foram classificadas ou identificadas em tipos estabilizados. Por exemplo, as identidades "índio" e "negro" foram criadas havendo o apagamento da diversidade dos diferentes sujeitos índios e negros e dos mesmos como sujeitos de suas próprias realidades. Como propõe Viveiros de Castro (2008), no lugar do índio genérico criado pelo europeu, começar a ver o índio de "tal lugar", de "tal grupo", diferentes sujeitos de diferentes perspectivas, mundos, Histórias, Epistemologias e principalmente, sujeitos não estabilizados, não fixados, que produzem seus próprios passados, presentes e futuros.

A antropofagia (movimento artístico, cultural e filosófico) modernista brasileira, é um tipo de primitivismo e como tal traz o selvagem, deixado pelo colonialismo fixado no passado, como ultrapassado, como não evoluído ou como objeto de museu, para o presente, povoando o presente com esses saberes outros. Dessa forma, a Antropofagia propôs e ainda propõe – no sentido que seus princípios persistem na contemporaneidade –, uma forma de resistência, justamente porque ultrapassa a tradição ocidental e cria um mundo misturado, um mundo de forças em luta. Se pensarmos a tradição não como "algo anterior à modernidade, mas a persistência da memória" (Mignolo, 2003: 98) de qualquer civilização, a presentificação da memória selvagem, nesse caso, uma memória outra, diferente da ocidentalizada, potencializa o aparecimento de um passado, um presente e um futuro diferentes. Rompe com a ideia do pensamento selvagem como atrasado, como anterior ao homem civilizado. Então, o primitivismo pode ser entendido não de forma essencialista ou primordial, mas sim, pensado na contemporaneidade, dentro de um fluxo de interferências, no entre-mundos. A partir dessa possibilidade de presentificação do pensamento selvagem vale a pena lembrar, como foi discutido no primeiro capítulo desta tese, da qualidade do pensamento primitivo ou indígena de desejo da alteridade, da constante busca de diferenciação de si-mesmo, um "pensamento de passagem, de movimento, de metamorfose" (Rattes, 2009: 251). A relação aparece como primordial e a abertura ao outro não é apenas para reconhecimento do Eu, mas para diferenciação de si-mesmo.

Nessa perspectiva, a proposta de absorção e abertura ao outro, de mistura, de não fixação, essencial ao pensamento selvagem e presente na ideia da antropofagia, pode ser uma estratégia interessante de se pensar a contemporaneidade disjuntiva (Appadurai, 2004), justamente porque seu pensamento é por princípio disjuntivo, mas vai além da simples fratura, porque o selvagem

mesmo que incompleto por princípio, se completa no outro, portanto precisa do outro, da relação com o outro não para subtraí-lo ou para torná-lo igual. A alteridade é um princípio de existência do Eu, o Eu só existe porque o Outro existe. Dessa forma, o mundo disjuntivo passa da fratura à relação.

O universo criativo do artista Apichatpong Weerasethakul tem muitas semelhanças com as propostas do movimento antopofágico como veremos. Mas essa característica de abertura ao outro tem grande presença em sua obra como na vida e é definidora tanto da forma quanto do conteúdo de seus trabalhos. O artista diz entender o “self” como uma esponja, que toma diferentes formas de acordo com suas relações no ambiente em que se encontra e com os outros corpos que interage, e acrescenta que essa forma de pensar influencia sua forma de criar <sup>21</sup>.

### **A questão da hibridação**

O princípio da relação entre diferenças implica o entendimento de um contexto onde formas heterogêneas possam inter-relacionar-se, ao mesmo tempo em que se mantêm diferentes ou que produzam outras diferenças. Essa ideia pode ser pensada a partir da hibridação, que seria o cruzamento de coisas de ordens distintas (Madeira, 2010). Nesse sentido, o híbrido foge da ideia de semelhança, de pureza e de continuidade, seria, portanto, uma mistura que não se torna homogênea: “apesar de o conceito de híbrido ter sido popularizado em termos de fusão, síntese, integração de partes separadas num novo, sincrético todo, não deixa de conter tensão e contestação, fricção e interrogação” (Madeira, 2010: 60). Ou seja, voltamos a pensar na relação das diferenças como forças em luta, que, por sua vez, não se situam apenas no conflito, mas na negociação, no agenciamento, como possibilidade de produzir rearranjos estruturais.

Se pensarmos a hibridação no contexto das diferentes culturas, povos, nações etc, vemos que o híbrido pode ser um contraponto às tentativas de configuração das diferenças numa narrativa unívoca e linear. Narrativa esta, que sustentou a disposição do mundo em dicotomias: branco e negro, superior e inferior, eu e outro, nacional e estrangeiro, dentre muitas outras. Ao partir do princípio que existe uma verdade única que une o todo diferente, verdade constituída a

---

<sup>21</sup> O artista fala sobre isso no seminário *Apichatpong Weerasethakul* na Cinemateca Portuguesa em Abril de 2016, no qual fui participante.

partir de uma perspectiva específica, significa que os outros diferentes do mesmo desta perspectiva, ou estão equivocados, ou não estão completamente desenvolvidos, porque não atingiram o mesmo “estágio de desenvolvimento”. Portanto a relação dicotômica surge da diferenciação feita a partir de um único referencial.

Como já foi falado, a homogeneidade não existe, na verdade, toda tentativa de homogeneização é parte de um projeto de dominação, de estabilização das diferenças num “corpo” normalizado, controlado. Esse foi e é o formato dos diferentes colonialismos que existiram e que ainda hoje existem. Mesmo a globalização que surge com uma natureza híbrida, porque é constituída da e na relação entre diferentes sujeitos, grupos sociais, culturas e nações, também faz parte dessa realidade das forças em luta na perspectiva da tentativa de dominação, prevalecendo uma “dinâmica hierárquica de centros e periferias” (Madeira, 2010: 53). O que dá continuidade às dicotomias que descrevem o globo em categorias fixas: Norte e Sul, ocidentais e não-ocidentais, cosmopolita e regional, global e local. Nesse caso, uma globalização verdadeiramente híbrida seria

mais que cruzamento de culturas que leva à anulação das diferenças entre as culturas, esta hibridação veicula uma inter-relação geradora de desestruturações, ou de novas estruturas, novas narrativas, criando novas formas para acrescentar às existentes, sendo, por isso, potenciadoras de diversas mudanças sociais (Ibidem: 61).

Portanto, o potencial do híbrido está na sua capacidade de contaminar e corromper a visão normalizada do mundo para desta forma, criar novas e diferentes possibilidades. Então a hibridação pode ser uma estratégia de desarticulação do pensamento ocidental colonial/moderno ou de outras formas de dominação, porque sua realidade é intervalar, no híbrido a diferença é constitutiva. Nessa desarticulação e no surgimento das diferenças não estabilizadas, as várias vozes em potência “intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma ‘normalidade’ hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos” (Bhabha, 2003: 239). Nesse sentido, as formas culturais híbridas podem propor a ideia de viver diferente da modernidade, mas ao mesmo tempo não fora dela. E assim, propor o encontro entre o “selvagem” e o “civilizado” na mesma composição e não como oposições.

## **A antropofagia vislumbrada em Apichatpong**

A intenção aqui não está em procurar afinidades entre o movimento antropofágico brasileiro e as escolhas estético-formais de criação do artista tailandês Apichatpong Weerasethakul para torná-las idênticas, são duas propostas diferentes. Mas os paralelos que podem ser feitos entre estas duas formas de pensar e produzir arte podem ser produtivos, na medida em que propiciam um diálogo que como tal faz ver uma mesma questão de outros pontos de vista.

Como já foi falado anteriormente, a experiência histórica tailandesa é diferente da brasileira e, por sua vez, são diferentes as formas de colonialismos existentes nestes dois países. No entanto, são dois países que vêm sofrendo grande influência externa no “jogo” da dominação cultural global e ao mesmo tempo tentam construir sua soberania através da ideia do nacional, de uma identidade própria e única, num processo de colonialismo interno, que estabelece igualmente uma visão de mundo que suprime outras existentes (Chauí, 2001 e Boehler, 2011). Há um aspecto interessante nesse “jogo de forças” entre a influência colonial externa do “mundo moderno/ocidental” e a interna, que em geral, se baseia numa ideia de tradição “quase selvagem” romântica, porque tem como referencial o nativo, a sua cultura e a natureza, devidamente controlados e fixados numa identidade exótica e passiva. O sentimento nacionalista importa a modernidade ocidental como única forma de aceder à civilização, ao mesmo tempo em que investe dentro dessa modernidade elementos do tradicional já passivos para dar um sentimento de nacional, de diferente dos outros.

Ideias como a Antropofagia surgem como uma possibilidade outra de se pensar essas relações, justamente porque trazem para o cenário global o pensamento selvagem não passivo, ou seja, o pensamento selvagem como tal, sem sofrer de antemão os constrangimentos da civilização moderna/ocidental. Além disso, questiona a ideia temporal que classifica o selvagem como anterior ao civilizado:

não se trata de recuperar a operação antropofágica como um elemento anacrônico, mas como uma operação que coloca em jogo os próprios referenciais de uma compreensão sincrônica do tempo [...]. Pois, fazendo o tempo sair de seus gonzos, o manifesto antropofágico lançou

o primitivo, isto é, os índios para o futuro e para o ecúmeno (Corrêa, 2012: 10 - sublinhados meus).

Os trabalhos de Apichatpong Weerasethakul podem ser igualmente situados nesse espaço de resistência a essa tentativa de anular outros saberes, no caso, os saberes primitivos não ocidentais da Tailândia. Dessa forma, esses saberes primitivos “povoam” o mundo junto com e em relação aos saberes ocidentais/modernos. E aqui se encontra o potencial do movimento antropofágico e a antropofagia de Apichatpong.

Como já vimos, a Tailândia é constituída pela mistura de culturas diferentes e esse fator é parte central da ideia de ser tailandês, que não constitui uma identidade porque está sempre sendo reformulada por novas absorções. Da mesma forma, Apichatpong, pela sua trajetória como artista e sua escolha pessoal, está situado nesse entre-mundos de influências. Mas é importante ressaltar que o entre-mundos não se trata de uma “deslocalização” ou da transformação de todos os lugares em “nenhum lugar” específico (Quandt, 2014). Isso porque os trabalhos de Apichatpong estão situados em um lugar específico, nas aldeias rurais ou na floresta tailandesa (principalmente do nordeste do país), e o resultado estético e formal de seus filmes é fruto dessas localizações e desses contextos. Poderíamos então falar de uma prática dentro do que foi chamado cultura translocal, que como afirma Cláudia Madeira:

constitui-se através de processos de interpenetração, contaminação, canibalização e mesmo mimetismo de culturas, e nunca resulta numa equação/tradução perfeita entre elementos dessas várias culturas, nem numa espécie de mistura equitativa e neutra de vários elementos culturais (ou outros) de proveniência diversa. Este translocalismo ganha singularidades específicas a partir dos locais e das culturas globais que o enquadram (2010: 60).

Além disso, os trabalhos do realizador formam um todo com sentido próprio, na medida em que é possível ver “linhas” do seu pensamento estético e formal que “cozem” o conjunto da sua obra. Mas o entre-mundos de Apichatpong é a experiência da relação entre diferentes saberes num mesmo espaço e por isso é muitas vezes considerado pelos críticos como um “aldeão surrealista” ou um “primitivista pós-moderno” (Quandt, 2014: 43), essas classificações servem somente para mostrar essa capacidade relacional. A heterogeneidade do seu trabalho encontra-se

no contexto contemporâneo de experiência disjuntiva, mas a sua particularidade e semelhança com a proposta antropofágica é de colocar o pensamento primitivo fora do tempo evolucionista moderno/ocidental que o classifica como anterior e ultrapassado e, desta forma, torná-lo contemporâneo, atual.

Nesse sentido, como afirma Nicholas Mercer (2012), os filmes de Apichatpong são uma negociação complexa entre a cultura indígena tailandesa e a cultura moderna/ocidental global, e dessa relação percebemos que, em seus trabalhos, os “saberes subalternos” (Mignolo, 2003) emergem como uma outra possibilidade:

how Apichatpong’s cinema operates as a form of aesthetic disclosure for new and unfamiliar spaces of feeling and imagination, we can better understand how his cinema works as a medium for the cross-cultural translation of subaltern subjectivities, identities and experiences (Mercer, 2012: 194).

Portanto, a “imaginação selvagem” e a “imaginação moderna/ocidental” povoam o mesmo espaço, sem uma configuração hierarquizada das mesmas. Uma mostra prática dessa ideia é que em seus filmes, a floresta, a cidade, os fantasmas, os animais, os humanos e seres híbridos aparecem sem serem colocados numa posição hierarquizada. Ao mesmo tempo, todos podem sofrer transformação, não estão fixados em categorias puras. E a transformação não parte de uma crise, surge das histórias cotidianas e corriqueiras, das cenas que poderiam ser inseridas na categoria de documentário. A possibilidade de transformação é, por sua vez, quase uma condição da existência. Essa constatação da transitoriedade, da impossibilidade de fixação em uma forma, da mutabilidade é uma característica essencial do pensamento antropofágico e do próprio pensamento ameríndio.

Como vimos no primeiro capítulo, a antropofagia desencadeia processos corporais de transformação (através da ingestão e da metamorfose) que promovem a aquisição de outros pontos de vista, de diferenciação de si-mesmo. A cosmologia ameríndia, fundamentada num devir-outro, sugere a ideia de um corpo que não é definidor de um Eu, que não é uma “prisão da alma”, mas um objeto de devoração que devolve a alma ao mundo. Isso possibilita, “habitar novos corpos” e apropriar-se de outros pontos de vista sobre o universo (Castro, 1996). Assim,

esse Eu não pode ser tomado como valor em si, já que seu ideal reside sempre alhures, está sempre projetado na alteridade.

As várias vozes dos personagens de Apichatpong, constituídos em geral nesse constante processo de metamorfose, que vão desde experiências em diferentes vidas traduzidas em várias formas: fantasmas, animais, humanos e monstros, até transformações que acontecem pela experiência com o ambiente e com outros seres – nessa ideia antropofágica de ser capturado por um outro ponto de vista, o que implica necessariamente uma transmutação corporal, já que o ponto de vista está nos afetos e afecções do corpo –, surgem em um mesmo filme como diferentes perspectivas, diferentes pontos de vista, ou ainda diferentes mundos perspectivados que estão em relação. Portanto quando vemos, por exemplo: em *Mekong Hotel*, uma jovem que vive uma convencional história de amor com sua mãe que é a encarnação de um espírito canibal, que se alimenta de entranhas humanas; ou em *Uncle Boonmee*, um jantar em família, onde o pai (que pode recordar suas vidas passadas) se senta à mesa com a sua mulher morta que aparece como um espectro e o filho que se apresenta metamorfoseado em gorila; ou ainda em *Tropical Malady*, um soldado em busca de um animal selvagem (que é um híbrido entre humano e tigre) na floresta conversa com um macaco e é guiado pelo espírito de uma vaca quando se encontra perdido, percebemos esse universo misturado e instável da obra de Apichatpong.

A mudança de perspectiva também aparece em seus trabalhos em aspectos formais e no modo de narrar uma história. Como vimos anteriormente, a construção descentralizada de suas narrativas fílmicas tornam-nas permeáveis às mudanças ocasionadas pela relação com a equipa técnica, com o local de filmagem, com os atores e as pessoas das aldeias onde realiza as filmagens. Da mesma forma, com frequência os ensaios das cenas, os bastidores das filmagens e a vida cotidiana dos seus atores são inseridos na ficção criando um confronto entre diferentes realidades. Assim, as histórias e os personagens vão sofrendo modificações que podem ocorrer no processo de produção do filme, como por exemplo, em *Blissfully Yours*, em que a personagem Orn mudou de nome, idade e personalidade para se adequar à atriz. Ou mesmo podem ocorrer dentro do próprio filme, como por exemplo em *Haunted Houses*, em que diferentes atores representam o mesmo personagem e em *Mysterious Object at noon*, em que a história vai sendo criada, narrada e transformada por diferentes indivíduos e grupos de aldeias tailandesas por onde a equipa de filmagem vai passando. Essa fluidez temporal e espacial de suas narrativas fílmicas cria um mundo instável e propenso a transformações que podem ser desconcertantes e que são

traduzidas na difícil tarefa de classificar seus filmes em géneros, podendo o mesmo filme transitar pelo documentário, pelo drama, pelo terror, pela comédia, pelo fantástico etc, sem se fixar em nenhuma classificação.

Nesse sentido, Apichatpong pode ser entendido como um artista que faz da ideia relacional uma opção e um posicionamento estético-formal-ideológico sobre a criação artística, produzindo diálogos entre materiais heterogêneos ou mundos perspectivados. Onde o próprio autor é um sujeito de uma possível perspectiva, assim como os outros do filme: atores, personagens, equipa, ambientes/cenários, influências artísticas etc. Muitos dos trabalhos do realizador são filmados em trânsito, a história desloca-se de lugar: da cidade para floresta, de aldeia em aldeia, do presente para o passado, ou para o futuro, ou até mesmo para um tempo imemorial. Essa característica traz igualmente para os seus filmes a possibilidade do encontro entre-mundos e a transitoriedade traz o carácter transformacional. Apichatpong muitas vezes viaja para encontrar o material para seus filmes, como por exemplo, em *Mysterious Object at noon* que pode ser considerado um “road movie”, foi todo criado e filmado em viagem; ou no *Primitive Project (2009)* que se iniciou com uma viagem por diferentes aldeias no nordeste da Tailândia em busca da história do personagem de um livro, e que foi sendo transformado pelo encontro do artista com os moradores dessas aldeias. O próprio Apichatpong revela que muitas vezes para iniciar um trabalho viaja para uma outra cidade para se colocar num ambiente não-familiar e dessa forma “liberar” sua mente para criar <sup>22</sup>.

Muitos paralelos podem ser encontrados entre a obra de Apichatpong Weerasethakul e as ideias antropofágicas como temos visto. Mas é no filme *Tropical Malady* que a experiência antropofágica é melhor explorada – dentro da perspectiva de diálogo proposto nesta tese. Principalmente na segunda parte do filme, centrada na relação de perseguição mútua entre o soldado e o animal híbrido na floresta, local onde “homem e animal, vivos e mortos, se hibridizam, tornam-se indistintos” (Codato, 2014: 6). Nas mitologias ameríndias é igualmente na floresta, espaço fora do ambiente familiar e social, que há o encontro perigoso entre perspectivas, onde a perspectiva humana pode ser capturada por outra: animal ou espírito, e, em geral, é uma experiência vivida sozinho (Castro:1996), assim como a experiência do soldado no filme em questão. Apichatpong constrói em seu filme um espaço limiar onde tudo pode sofrer

---

<sup>22</sup> O artista fala sobre isso no seminário *Apichatpong Weerasethakul* na Cinemateca Portuguesa em Abril de 2016, no qual fui participante.

transformação, onde nada é fixo, “destacando, com isso, o caráter posicional, relativo e temporal de nossa visão de mundo; lugar onde as identidades não são mais essenciais, substanciais ou fixas, mas ao contrário, flexíveis e fluidas” (Codato, 2014: 10). Portanto, se o tigre é na verdade um híbrido entre homem e tigre; se o macaco fala a língua dos humanos; se a vaca morta reaparece como fantasma espectral e guia do soldado na floresta; e se por fim, o soldado é devorado pelo animal híbrido, dessa forma, sendo apoderado por ele, ao mesmo tempo em que sobrevive como parte do animal/homem, numa integração antropofágica; vemos que, como muito bem analisa Henrique Codato: “A migração entre universos [em *Tropical Malady*], destitui os lugares rígidos, enfatizando a relação de alteridade e o intercâmbio de identidades” (2014: 11 - sublinhados meus). E, portanto, o filme trata de uma experiência que poderíamos entender como antropofágica.

## CONCLUSÃO

A antropofagia como um pensamento/proposta que pode ultrapassar as fronteiras temporais, territoriais e estético-formais do movimento modernista brasileiro e se relacionar com a contemporaneidade disjuntiva, através de atualizações dentro e fora do campo artístico, traz o “pensamento selvagem” como potencial proponente de ruptura com os cânones artísticos e de produção de conhecimento, povoando o mundo com diferentes saberes. Como vimos, o próprio “pensamento selvagem” é disjuntivo, na medida em que seu princípio está na ideia de que existem vários mundos perspectivos que não se estabilizam numa unidade. Essa ideia é uma proposta interessante para se pensar a relação entre as diferenças, uma vez que o diferente, o Outro, não é entendido como diferenciado do Eu, mas simplesmente um outro sujeito de outra perspectiva, assim como o Eu é também um outro sujeito de uma perspectiva. Nesse sentido, existe uma ruptura com a tentativa de centralização da ideia de humano a partir de um único ponto de vista ou narrativa cultural, a ocidental/moderna, abrindo espaços de desarticulação com esse pensamento homogeneizante. Assim, o que surgem são as formas de habitar no entre-mundos, são as composições híbridas e em metamorfose, são as relações não hierarquizadas.

Talvez um dos “herdeiros” mais instigantes do movimento antropofágico – antropofagicamente falando – seria o realizador e artista visual tailandês Apichatpong Weerasethakul. Seus trabalhos manifestam de forma atualizada muitas das questões do movimento modernista brasileiro: problematiza uma visão unívoca de sociedade, baseada nas construções identitárias dentro das estruturas de dominação globais e/ou nacionais, permitindo aparecer em seu trabalho outras “vozes dissonantes”; traz o “pensamento primitivo” para a atualidade não como algo ultrapassado ou atrasado, mas como potencial transgressor, na medida em que é colocado no mesmo espaço, junto, em diálogo e confronto com o “pensamento civilizado”, ocidental/moderno; constrói em seus trabalhos um mundo situado no “entremundos”, numa zona liminar de experiências, onde a instabilidade das formas engendra um mundo em constante transformação, nada está fixado, nada é puro ou original; nesse sentido, vemos em sua obra um universo híbrido, onde as diferenças estão constantemente em relação e negociação.

O potencial dessas duas propostas que temos tentado relacionar: o movimento antropofágico brasileiro e as obras de Apichatpong, pode ser visto dentro dessa perspectiva de projetos e visões que trazem para a agenda global tanto da arte, quanto das ciências sociais e da filosofia, experiências das minorias, ainda pouco visíveis e ainda muito localizadas. E, portanto, fazer ouvir as diferenças culturais, que ainda estão submetidas à tipos de dominação e propostas de homogeneização ou exotização. Como muito bem coloca Homi Bhabha:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esse entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (Bhabha, 2003:20).

Portanto, o entre-lugar da antropofagia do movimento modernista brasileiro e de Apichatpong Weerasethakul é uma proposta de permanência no intervalo, um híbrido como diferença interior ou constitutiva, ao mesmo tempo que em relação e abertura ao outro, ou seja, em transformação. Um projeto de revisão, não só do passado, mas uma revisão continuada.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Means without end, notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ANDRADE, Oswald de (1990). *A utopia antropofágica. Obras Completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Globo.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Estética e política. Obras Completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Globo.
- \_\_\_\_\_ (1928). *Manifesto antropofágico*. São Paulo: Revista de Antropofagia, Ano I, N. I, Maio de 1928.
- APICCHATPONG, Weerasethakul (2014). *Fantasma na escuridão*. In *Apichatpong Weerasethakul, Coleção Arte e Tecnologia*. São Paulo: Iluminuras.
- APPADURAI, Arjun (2004). *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.
- AZZI, Francesca (2014). *Aqui ou em todo lugar: Apichatpong Weerasethakul*. In *Apichatpong Weerasethakul, Coleção Arte e Tecnologia*. São Paulo: Iluminuras.
- BARTHES, Roland (1980). *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castanon Guimarães. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- BENJAMIN, Walter (1987). *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- BÉRTOLO, José (2013). *Narração Storutelling em Mysterious Object at noon, de Apichatponh Weerasetakhul*. Lisboa: Revista MATLIT, V. 1, N. 2.
- BHABHA, Homi K. (2003). *Introduction: narrating the nation*. In *Nation and Narration*. 9ª ed. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2013). *O Local da Cultura*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BOEHLER, Natalie (2011). *The jungle as Border Zone: The Aesthetics of Nature in the Work of Apichatpong Weerasethakul*. ASEAS, vol.4, N. 2, Áustria.
- CAMPOS, Haroldo de (2010). *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. In: *Metalinguagem e Outras Metas: ensaios de teoria e crítica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva.
- CANCLINI, Néstor García (2000). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 3ª ed. São Paulo: Edusp.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de (2011). *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Coleção Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Org. Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- \_\_\_\_\_ (2002). *O nativo relativo*. Mana, Vol.8, N. 1. Rio de Janeiro, Abril de 2002.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. Mana, Vol. 2, N. 2. Rio de Janeiro, Outubro de 1996.
- CHAUÍ, Marilena (2001). *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Ed. Perceu Abramo.
- COCCO, Giuseppe (2009). *Mundobraz: o devir-mundo do Brasil e o devir-brasil do mundo*. Rio de Janeiro: Record.
- CODATO, Henrique (2014). *A Ambiguidade Homem/Animal em Mal dos Trópicos e a dimensão xamânica da Imagem*. Ecompós, Vol. 17, N. 3. Brasília, Set./Dez. de 2014.
- CORRÊA, Murilo Duarte Costa (2012). *O intempestivo e o desterritorializado: Oswald de Andrade e o lugar das ideias no Brasil*. Boletim online de Ciências da Comunicação. Covilhã, 2 de Set. de 2012. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/correa-murilo-o-intempestivo-e-o-desterritorializado.pdf>

- \_\_\_\_\_ (2012). *Mistura-se de uma vez para sempre: o processo antropofágico*. Seminário “A ascensão selvagem da classe sem nome: tatu or not tatu” na Fundação Casa de Rui Barbosa, em 6 de Set. de 2012. Disponível em: <http://uninomade.net/tenda/misturar-se-de-uma-vez-para-sempre-o-processo-antropofagico/>
- CORRIGAN, Timothy (2011). *The Essay Film: from Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI (1997), Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia - vol. 04*. São Paulo: Ed. 34.
- DEREN, Maya (2012). *Cinema: o uso criativo da realidade*. Trad. José Gatti. Belo Horizonte: Revista Devires, V. 9, N. 1.
- DERRIDA, Jacques (2002). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- FALEIROS, Álvaro (2013). *Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética desde Haroldo de Campos*. IPOTESI, vol. 17, N. 1. Juiz de Fora, Jan/Jun de 2013.
- FERRARI, Matthew P. (2006). *Mysterious objects of knowledge*. Disponível em: [https://etd.ohiolink.edu/0:0:APPLICATION\\_PROCESS=DOWNLOAD\\_ETD\\_SUB\\_DOC\\_ACCNUM:::F1501\\_ID:ohiou1150466591\\_inline](https://etd.ohiolink.edu/0:0:APPLICATION_PROCESS=DOWNLOAD_ETD_SUB_DOC_ACCNUM:::F1501_ID:ohiou1150466591_inline).
- FREIRE, Márcio (2013). *Razão Antropofágica ou Repertório crítico?: Crítica à Razão Antropofágica como fundamento regulador e básico para legitimação de uma tradição crítica nacional*. Rio de Janeiro: Revista Vértices, vol. 15, N. 1, Jan/Abr de 2013.
- GUIMARÃES, Victor e MANNA, Nuno (2013). *Breves encontros com Apichatpong Weerasethakul*. Cinética. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/breves-encontros-com-apichatpong-weerasethakul/>
- HALL, Stuart (2006). *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- INGAWANIJ, May Adadol (2012). *Haunted houses and ghostly crowds*. Disponível em: <http://siam16mm.wordpress.com/2013/01/19/haunted-houses-and-ghostly-crowds/>.
- \_\_\_\_\_ e TEH (2011), David. *Only light and memory: the permeable cinema of Apichatpong Weerasethakul*. Noruega: Seismopolite: Journal of Arte an Politics, 10 de Dezembro de 2011.
- KIM, Jihoon (2010). *Between auditorium and gallery: perception in Apichatpong Weerasethakul's films and installations*. In: *Global art cinema: new theories and histories*. Oxford: Oxford University Press.
- LUKE, Megan (2013). *Apichatpong Weerasethakul: Cinema as a ghost medium*. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/180860530/Apichatpong-Weerasethakul-Cinema-as-a-Ghost-Medium>.
- MADEIRA, Claudia Maria Guerra (2010). *Híbrido. Do mito ao paradigma invasor?*. Lisboa: Ed. Mundos Sociais.
- \_\_\_\_\_ (2007). *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Repositório da Universidade de Lisboa. Instituto de Ciências Sociais. Tese de Doutorado.
- MERCER, Nicholas (2012). *Between the Global and the Local: The Cultural Geopolitics of Apichatpong Weerasethakul's Film Aesthetics*. In *Linguistics, Literature and Culture: Millennium Realities and Innovative Practices in Asia*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- MIGNOLO, Walter D. (2003). *Histórias Locais/Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MONDZAIN, Marie-José (2010). *A perseguição no cinema: um ensaio sobre Tropical Malady, de Apichatpong Weerasethakul*. Belo Horizonte: Revista Devires, Vol. 7, N. 2, Jul/Dez de 2010.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (2013). *Imagens da Imagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- QUANDT, James (2014). *Resistente à felicidade: descrevendo Apichatpong*. In *Apichatpong Weerasethakul, Coleção Arte e Tecnologia*. São Paulo: Iluminuras.

- RANCIERE, Jacques (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. Trad.: Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34.
- RATTES, Kleyton (2009). *O mel que outros faveiam: Guimarães Rosa e a antropologia*. Rio de Janeiro: UFRJ/MN.
- ROCHA, João César de Castro (1995). *Do malandro ao Antropófago: por uma epistemologia da ausência*. Califórnia: Revista Mester, vol. 24, N.1.
- RUSSEL, Catherine (1999). *Introduction to experimental ethnography*. In: *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*. Duke University Press.
- SAID, Edward W. (2011). *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso.
- SPERBER, Suzi Frankl (1992). *A virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano*. Remate de males, n.12. Campinas: Unicamp.
- SZTUTMAN, Renato (1999). *As metamorfoses do corpo: ensaio sobre um tema ameríndio à luz de uma entrevista com Eduardo Viveiros de Castro*. São Paulo: Revista Sexta Feira, vol. 4, 1999.
- WARNER, Marina (2002). *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds*. Oxford: Oxford University Press.
- WILLI, Bolle (2000). *Fisionomia da Metrópole Moderna (introdução). A metrópole como Espaço Imagético (primeiro capítulo)*. In: *Fisionomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Pensamento privilegiado e cultura de massa: Tradição e modernidade em Walter Benjamin*. São Paulo: Revista da USP, n.6.
- XAVIER, Ismail (2014). *A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo*. Aniki.
- \_\_\_\_\_ (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra.