



## **Cotidiano e Transcendência nos Filmes de Carlos Reygadas e Apichatpong Weerasethakul**

Lucas Guimarães Blunck Schuina  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientador: Prof. Dr. Erly Milton Vieira Jr

### **Resumo**

Que relação poderia haver entre o cinema e a transcendência? A proposta deste artigo é responder a essa pergunta tendo como base os filmes de Carlos Reygadas e Apichatpong Weerasethakul. No caso de Reygadas, é claro o apelo a uma experiência transcendental transformadora em suas obras. Entretanto, a espiritualidade em seus trabalhos é confrontada com o aspecto carnal humano e com o sexo. Já o cinema de Apichatpong segue um tipo de construção realista no qual o fantástico e o espiritual emergem facilmente, num diálogo constante com narrativas mitológicas, memória e inconsciente coletivo. São dois cineastas de culturas bastante diferentes, mas que compartilham entre si não apenas a busca pela transcendência, mas também alguns aspectos caros ao cinema e à cultura contemporâneos, como a estetização do cotidiano e um apelo às expressões sensoriais do corpo.

### **Palavras-chave**

cinema; transcendência; cotidiano; reygadas; weerasethakul

### **Corpo do trabalho**

Que relação poderia haver entre o cinema e a transcendência? O termo transcendência pode adquirir várias conotações, mas aqui nos remete a experiência, de origem religiosa, que busca uma ligação entre a vivência humana material e a substância divina, o intangível (ver ABBAGNANO, 1998: p. 970-1). Como essa experiência poderia se expressar por meio da mídia audiovisual? Muitos são os caminhos. Pensemos em Tarkovsky. Construindo um cinema no qual a emoção vem não apenas do enredo, mas também diretamente das imagens e dos sons (REYGADAS em WOOD, 2006: p. 117-8, *apud* LUCA, 2010.), o diretor russo nos convida a observar a existência humana a partir de sua “organização poética” (TARKOVSKY, 2006: p. 19). Podemos falar também de



Bresson, com seu estilo austero e determinado, em filmes que exploram tematicamente o conflito entre livre arbítrio e predestinação (SHRADER, 1976).

Mas, tomemos aqui como referência o contexto contemporâneo, mais especificamente os trabalhos de dois cineastas da atualidade: o mexicano Carlos Reygadas e o tailandês Apichatpong Weerasethakul. No caso de Reygadas, é claro o apelo a uma experiência transcendental transformadora em suas obras, muito disso resultante da influência de diretores como Bresson, Dreyer e Tarkovsky (LUCA, 2010). Entretanto, a espiritualidade em seus trabalhos é confrontada com o aspecto carnal humano e com o sexo. Já o cinema de Apichatpong segue um tipo de construção realista no qual o fantástico e o espiritual emergem facilmente, num diálogo constante com narrativas mitológicas, memória e inconsciente coletivo. São dois cineastas de culturas bastante diferentes, mas que compartilham entre si não apenas a busca pela transcendência, mas também alguns aspectos caros ao cinema e à cultura contemporâneos, como a estetização do cotidiano e um apelo às expressões sensoriais do corpo.

Antes, porém, de avançarmos para a análise das obras de cada diretor, é importante retomar as discussões sobre transcendência e cinema.

Numa tentativa de rastrear as interfaces entre experiência cinematográfica e transcendência, Paul Shrader (1973) afirma acreditar na existência do que ele chama de “estilo transcendental”, um estilo utilizado por vários artistas de cinema em culturas diversas para expressar o Sagrado. Segundo Shrader, o estilo transcendental utiliza recursos cinematográficos específicos, como ângulos de câmera, edição e diálogos, para pré-determinados fins transcendentais (1973: p. 3-4). O estilo transcendental, porém, não resulta da personalidade individual dos cineastas, nem de aspectos culturais ou sócio-econômicos, mas sim de duas contingências universais: o desejo de expressar o Transcendente na arte e a natureza da mídia filmica.

Segundo Shrader, os filmes que apresentam o estilo transcendental, reservadas as suas características específicas, seguem três etapas de um roteiro universal: na primeira etapa, *Everyday*, acontece uma meticulosa representação da vida cotidiana; na segunda, *Disparity*, ocorre uma tensão entre os personagens e o meio em que vivem, ou seja, uma



quebra na vida cotidiana; e na terceira, *Stasis*, os personagens optam pela transcendência como forma de superar a tensão estabelecida na etapa anterior.

Porém, ainda que esse roteiro seja válido para Ozu, Bresson e outros cineastas (Dreyer, segundo Shrader, não desenvolveu plenamente o estilo transcendental), seria mesmo possível afirmar a sua validade universal? E seria possível dizer que esse estilo é algo específico da mídia cinematográfica, sem possibilidades de ser apropriado por outros formatos artísticos?

Shrader, afinal, usou um aforismo zen como base de elaboração de um estilo que se quer universal. Hertenstein (2008) critica ainda o fato de Shrader clamar por uma espiritualidade livre das amarras da religião, ao mesmo tempo em que abusa de termos religiosos, como sagrado. Ele ainda chama a atenção para um problema tipicamente contemporâneo. Depois do divórcio entre arte e religião, assim como entre religião e ciência, a partir da ascensão da modernidade, termos como fé e espiritualidade se tornaram voláteis e carregados de suposições hipotéticas, muito fáceis de provocar ceticismo quando conectados ao universo cinematográfico.

Essa perda de sentido do sagrado, princípio norteador das sociedades primitivas (ELIADE, 1972), é expressada mesmo por algumas lideranças religiosas, que colocam o termo Deus como apenas uma palavra para experiência humana.<sup>1</sup> Qual seria, então, o lugar da transcendência na arte e cultura contemporâneas? O que teria a acrescentar? Estaria essa experiência fadada a desaparecer numa sociedade laica e cada vez mais midiaticizada?

Reygadas e Weerasethakul parecem estabelecer, com seus filmes, formas e territórios em que a experiência com o sagrado ainda seria possível. Para isso, os dois partem de um cinema que busca uma representação do cotidiano. Blanchot coloca o cotidiano como aquilo que nos escapa, visto que é excesso, se dá em fluxo. Por isso, torna-se insignificante, sem verdade. Porém, é no cotidiano que se dá toda a significação possível, pois é o lugar em que a vida de fato acontece (BLANCHOT *apud* CLUCAS, 2000).

---

<sup>1</sup> Fala do reverendo Klaas Hendrikse, da Igreja Protestante Holandesa, em entrevista à BBC. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-14417362>



Nesse sentido, nos interessa aqui a análise de Denílson Lopes sobre o sublime no cotidiano e a sua relação com o sagrado. O sublime, que “seria a experiência entre horror e prazer, experiência de fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa, uma imagem” (LOPES, 2007, p. 39), da mesma forma que o êxtase místico, é marcado “por uma dificuldade em nomear o vivenciado, experiências que podem ser vistas como análogas ao orgasmo” (2007, p. 40). Ocorre que, a partir da progressiva laicização da sociedade, o encantamento diante dos deuses e imagens religiosas vai se perdendo em prol de uma valorização das figuras cotidianas. Isso é reforçado pelas manifestações artísticas, que passaram a dar menos valor à beleza de objetos específicos. Assim, Lopes defende um sublime que não contenha “nada de grandioso, transcendental, mas menor, banal, cotidiano, concreto, material” contra a “ladainha de um mundo povoado por imagens, clichês e informações, não para recusá-lo, mas de dentro dele afirmar uma adesão” (2007, p. 45). Trata-se, portanto, de uma postura não somente estética, mas também ética, pois procura um contraponto com arte monumental dos “vencedores” (2007, p. 40).

É possível enxergar nos trabalhos de Carlos Reygadas e Apichatpong Weerasethakul essa busca pelo sublime no cotidiano. Mas também é possível em seus filmes uma procura pelas hierofanias (ELIADE, 1992), ou seja, irrupções do sagrado e da extraordinária experiência transcendental no cotidiano. Segundo Eliade, o homem religioso encara o espaço e o tempo como que constituído por roturas, em contraposição ao espaço-tempo profano, que é linear e homogêneo. Assim, o sagrado emerge como uma forma de criação de sentido dentro dessas roturas e interdições.

É com base nesses aspectos que analisaremos os três filmes de Reygadas lançados até aqui, a saber, *Japão* (2002), *Batalha no Céu* (2005) e *Luz Silenciosa* (2007), bem como os três últimos filmes de Weerasethakul até o momento: *Mal dos Trópicos* (2004), *Síndromes e Um Século* (2006) e *Tio Boonmee, que Pode Recordar suas Vidas Passadas* (2010).

### **Carlos Reygadas: o belo, o feio, e o sagrado**

Tendo como principais influências cinematográficas Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Andrei Tarkovsky e Roberto Rossellini (LUCA, 2010), o diretor mexicano



Carlos Reygadas despontou para o mundo do cinema na última década, apresentando características bastante marcantes em seu trabalho, como o uso de não atores, filmagem em locações, utilização de luz natural e a preferência por planos alongados (REIS, 2010). Religião, tempo, moral, culpa e sexualidade estão entre os seus temas constantes.

Reygadas explora, em seus filmes, sequências comumente classificadas como pertencentes ao terreno do grotesco e do obsceno. Em geral, são cenas de sexo explícito, incluindo *close-ups* nas partes íntimas, em que pelos menos um dos parceiros apresenta algum de tipo de deformidade física, ou que esteja fora dos padrões estéticos contemporâneos. Luanne Araújo (2010) nota que o diretor mexicano não parece expressar um posicionamento moral claro ao colocar tais cenas. Ao ser perguntado sobre o erotismo explícito de *Batalha no Céu*, Reygadas disse que

“Todos nós ficamos pelados quando vamos tomar banho. Pelo menos duas ou três vezes ao dia nós estamos pelados. E a maioria de nós faz sexo, uma vez na semana ou mais. É uma coisa que ocorre frequentemente. Mas isso não está representado nos filmes. Então, o normal a se fazer seria perguntar aos outros diretores por que não existe sexo em seus filmes, e não questionar a mim sobre esse assunto. Eu sou o único diretor de cinema normal”. (REYGADAS em HIGGINS, 2005).

A palavra “obsceno” tem sua raiz etimológica ligada ao “fora de cena”, ou seja, aquilo que não é visto devido ao fato de ser subjugado por questões morais e sociais (WILLIAMS *apud* ARAÚJO, 2010). A banalidade cotidiana é uma constante nos filmes de Reygadas, o que pode ser visto nas cenas em família de *Luz Silenciosa* ou nos *takes* com os garotos no pequeno vilarejo de *Japão*. Assim, jogar luz sobre o “fora de cena” também serve como uma forma de valorização da realidade cotidiana, e consequentemente do que ela tem de significado na vivência humana como um todo.

As imagens explícitas de Reygadas, porém, não funcionam apenas como uma representação da realidade pura e simplesmente, mas também como um reforço da dimensão material. Recorrendo a uma análise de Bakhtin sobre Rabelais, Araújo coloca



que “no grotesco, tudo o que é espiritual e considerado elevado vai ser ‘rebaixado’ para o corpo” (BAKHTIN *apud* ARAÚJO, 2010: p. 29). Nesse sentido,

“(…) ao romper com a ideia de um corpo simétrico, fechado, perfeitamente acabado, Reygadas contesta a noção que sublima a existência humana para o plano das ideias abstratas e parte para uma concepção de existência ligada diretamente à matéria. Manifesta-se no corpo, e especialmente no sexo.” (ARAÚJO, 2010: p. 30)

Para Bataille (1987), o ato sexual diferencia-se do erotismo, “que é um dos aspectos da vida interior do homem” (1987: p. 20). Assim o erotismo se aproxima também de uma experiência mística, inapreensível pela linguagem. Reygadas também se vale do caráter religioso do erotismo em seus filmes. O apelo a uma dimensão transcendental em seus filmes também se dá também na adoção de um estilo contemplativo e na utilização do imaginário cristão.

Extraindo do cotidiano aquilo que outros cineastas não filmariam por pudor, Reygadas constrói seus filmes nessa relação ora dialética, ora conflituosa entre carne e espírito. Isso fica patente desde *Japão* o seu primeiro e mais alegórico filme. A obra é carregada de simbolismos de vida e morte (os pássaros sendo caçados, o sacrifício dos porcos, a pedra rolando do penhasco e a já citada cena de cópula entre o cavalo e uma égua) que remetem aos conflitos internos do personagem principal. O protagonista é um homem sem nome e sem passado, que sai do ambiente urbano e se instala num pequeno vilarejo para “se livrar de algumas coisas” e para “se matar”. Depois de conversar com o “juiz” da localidade, ele é recebido na casa de Ascención, ou apenas Ascen, uma velha senhora que remete a figura de Jesus Cristo – um paralelo traçado por ela mesma ao dizer, em sua primeira aparição no filme, que Ascención significa “Cristo ascendendo aos céus sem a ajuda de ninguém”. Apesar de sua saúde fragilizada, a senhora se dispõe a servir ao estrangeiro.

Em alguns momentos, o protagonista ameaça atirar no próprio peito, mas desiste. Nunca se explica exatamente o que se passa no interior do personagem, que a todo momento se mantém como um *outsider* no vilarejo, e é o nítido o contraste entre a tranquilidade dos outros moradores e as suas carências afetivas. A partir de certo momento, ele começa a



sentir desejos sexuais. Primeiro, masturba-se imaginando Ascen beijar uma mulher na praia. Depois, pede que a velha senhora faça sexo com ele. Ela aceita com resignação, mas a relação é dificultada por uma deficiência física dele, que usa uma bengala durante todo o filme.

Luca (2010) traça um paralelo entre o ato sexual de *Japão* e a situação do personagem Alexander no filme *O Sacrifício* (1986), de Tarkovsky, no qual ele precisa se relacionar com uma feiticeira como modo de obter a salvação espiritual. Isso seria reforçado não só pelas outras referências à obra do cineasta russo contida no filme (uso da música *A Paixão Segundo São Matheus*, de Johan Sebastian Bach, cena do homem com um menino debaixo de uma árvore, semelhante ao início daquele filme), mas também pelo fato de, na última cena do filme, Ascen morrer num misterioso acidente num carro de trabalhadores. A morte dela representaria a salvação do protagonista, numa analogia com o sacrifício de Cristo pela humanidade (LUCA, 2010). A diferença essencial é que Reygadas reforça o caráter realista da cena, enquanto Tarkovsky opta por uma abordagem marcadamente mística, na qual os personagens flutuam durante o ato.

O sexo aparecerá de forma mais escancarada em *Batalha no Céu*. O filme se inicia com uma cena de sexo oral explícita. O local é indefinido, e talvez o ato sexual se passe apenas na imaginação de um dos personagens. A câmera opera um lento movimento de cima para baixo, ressaltando o excesso de peso do parceiro masculino, em contraste com a forma física da parceira feminina, bela e jovem. Depois, ficamos sabendo que o homem é Marcos, motorista da família de Ana, a jovem que aparece se relacionando com ele. Vinda de uma família de classe alta, Ana se prostitui apenas por diversão, e a sua atitude transgressora acaba por fazer com que ela e Marcos criem uma relação de cumplicidade que evolui para o envolvimento sexual ocasional, a despeito das diferenças sociais entre os dois.

Ana direciona seu motorista para um universo de prazer sexual idealizado, um contraponto à vida amorosa com sua esposa pobre e acima do peso, tal qual ele. Quando é mostrada uma cena de sexo entre ele e sua mulher, novamente é enfatizado o excesso de carne dos dois. Nesse sentido, é interessante destacar a noção de beleza como distinção de classe:



"O feio também é um fenômeno cultural. Os membros das classes 'altas' sempre consideraram desagradáveis ou ridículos os gostos das classes 'baixas'. Poderíamos dizer, é certo, que os fatores econômicos sempre pesaram nestas discriminações, no sentido em a elegância sempre foi associada ao uso de tecidos, cores e pedras caríssimos." (ECO, 2007, pág. 394 *apud* ARAÚJO, 2010: p. 32-33).

Marcos, porém, busca a redenção espiritual. O sequestro de um bebê praticado por ele e sua esposa dá errado, e a criança morre misteriosamente. Entre cenas da paisagem urbana da Cidade do México, onde é ambiente o filme, com seu trânsito, estações de metrô e marchas militares, vemos Marcos dividido entre seus impulsos carnavais e a necessidade de se purificar. Na parte final do filme, o motorista esfaqueia Ana depois de dizer a ela que se entregará para a polícia, e então parte para uma peregrinação religiosa. Algum tempo depois de chegar a basílica, cai morto. Batalha no Céu termina de maneira irônica. A cena inicial é retomada, mas desta vez a câmera filma de cima Ana fazendo sexo oral em Marcos. Ele diz a jovem que a ama, no que ela retribui. Seria esse o paraíso de Marcos?

A batalha no céu do título se traduz num conflito entre salvação pelo sagrado e a entrega aos prazeres carnavais. Reygadas parece sugerir, nesse caso, que o aprisionamento do personagem principal numa visão idealizada de sua musa, por assim dizer, acaba por barrar a possibilidade de transcendência.

Depois da ambientação no meio urbano de Batalha no Céu, as paisagens rurais serão retomadas em *Luz Silenciosa*, que desde o início marca uma virada na carreira de Reygadas. Logo na cena inicial, somos convidados a acompanhar um belíssimo plano-sequência. Num primeiro momento, a câmera passeia lentamente em meio à escuridão por uma paisagem indefinível. Depois, já com a câmera estática, assistimos ao lento amanhecer surgindo no horizonte, com as árvores à contraluz. Num terceiro momento, a câmera se movimenta num lento travelling em direção à paisagem visada e então para, com o dia já claro, nos pastos de uma terra ainda desconhecida para o espectador. Essa sequência inicial desconstrói a percepção temporal linear, nos remetendo a uma sensação de eterna atualidade (DORSKY, 2004), e dá o tom espiritualístico que permeará toda a obra.



O que mais chama atenção neste filme é a delicadeza com que é filmado, contraposto às obras anteriores de Reygadas. Mas o ponto importante a se colocar é que esta obra dialoga explicitamente com *A Palavra* (Ordet, 1955), de Carl Dreyer. É nítida a semelhança dos dois trabalhos em termos de estilo (prevalência de planos alongados em que a câmera fixa gira em torno de seu próprio eixo), ambientação (ambiente rural, arcaico e familiar), e também de enredo, o que será explorado mais a frente. Reygadas, porém, não se limita a simplesmente emular *A Palavra*, mas procura atualizar as questões trabalhadas pelo diretor dinamarquês.

Se o filme de 1955 se passa na Fazenda dos Borgen, Luz Silenciosa se dá numa comunidade menonita, uma espécie de microcosmo no norte do México. Os menonitas formam uma austera denominação protestante avessa ao progresso tecnológico, apesar de trabalharem com algumas inovações nesse campo. É nesse ambiente que emerge o conflito de Johan, um homem dividido entre a arrebatadora paixão pela amante Marianne e seu casamento com Esther, que representa o amor familiar. Ele se sente tentado a viver com Marianne por considerá-la um presente divino que não deve ser desperdiçado. Entretanto, atormentado pela dúvida e diante do tabu de uma separação numa sociedade tão tradicional, nunca toma uma decisão definitiva.

O filme se desenvolve por meio de imagens do cotidiano da comunidade, no qual é enfatizado o sublime no banal, tal qual coloca Denílson Lopes. Em uma cena, vemos a família de Johan comer à mesa. Em outra, temos Johan e Esther dando banho nos filhos, na qual a câmera filma calmamente, apresentando os pais esfregando as crianças com carinho enquanto elas brincam na água inundada pelo sol. Mesmo quando Johan está com Marianne, momentos em que pretendem dominar os estímulos do corpo, Reygadas se afasta de um enfoque puramente material, e a cena de sexo entre os dois já não se dá de forma explícita, como acontecia antes.

Ao contrário do trabalho de Dreyer, os conflitos no filme mexicano nunca se dão de forma violenta. Johan jamais esconde o romance extraconjugal de sua esposa, mas ela se comporta de maneira resignada, apesar de sofrer internamente. Quando pede conselhos ao seu pai e a seu melhor amigo, nenhum dos dois age com choque ou



estardalhaço. Luca (2010) nota que não há, afinal, um endoçamento da teologia cristã em *Luz Silenciosa*, tal como em *A Palavra*. O que se vê é que

“Enquanto a religião está presente no filme de Reygadas, ela figura como o pano de fundo contra o qual a mais mundana das histórias se desvela. É a paradoxical mundanidade de um conto de adultério contado no interior de uma ortodoxa comunidade religiosa que faz a originalidade de *Luz Silenciosa*.” (LUCA, 2010)

Assim, o filme mexicano não se dedica a enfatizar o poder da fé, tal qual ocorre em *A Palavra*, mas a problematizar o poder de escolha de um homem numa sociedade que ainda leva em consideração a vontade divina. Isso fica ainda mais claro ao final, quando *Luz Silenciosa* evoca o desfecho do filme dinamarquês. No enterro de Esther, que morre devido ao sofrimento diante da indecisão do marido, Marianne aparece e lhe dá um beijo que a faz ressucitar. A cena não serve como um endosso da fé, mas, como aponta Luca, apresenta-se como um tropo de contos de fadas: o príncipe que desperta a bela adormecida com um beijo (2010).

Podemos concluir que Reygadas retrata, de maneiras diferentes em cada filme, um universo em que a possibilidade de transcendência é barrada pela corrupção da carne. Entretanto, valendo-se do imaginário cristão presente, mas nunca filiando-se ele, acena para um retorno ao sagrado que passa pelos afetos compartilhados e pela possibilidade de existência de momentos, pessoas e lugares privilegiados na existência humana que trazem um renovo de esperança ao homem.

### **Apichatpong Weerasethakul: fantasmas no escuro, fantasmas à luz do dia**

Vindo de um país cuja cinematografia é pouco conhecida no ocidente, o multipremiado cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul tem despertado interesse crescente na plateia internacional. Weerasethakul (ou Joe, seu nome ocidental), que também é um artista performático, realiza filmes com narrativas entrelaçadas, nas quais o elemento mágico aparece de forma natural em meio ao realismo das imagens. Chama atenção o fato de que seus filmes podem ter pesos absolutamente diferentes, dependendo do contexto em que são exibidos. Benedict Anderson (em QUANDT, 2009) escreveu um



ensaio sobre a recepção de *Mal dos Trópicos* em seu país de origem. Enquanto que o filme recebe boa aceitação do público rural, a maior parte dos espectadores dos centros urbanos nem sequer conhece a obra. Uma obra que muitos intelectuais de Bangkok consideram difícil, cidadãos de pequenas vilas tailandesas não encontram qualquer dificuldade em assistir.

A Tailândia, país cuja cultura é completamente permeada pelo budismo, é retratada por Joe como um lugar em que a realidade facilmente dá espaço ao fantástico. Seus filmes servem como um resgate de suas memórias pessoais e também como uma valorização do modo de vida da região em que cresceu. Weerasethakul filma numa direção de exibição meticulosa da vida cotidiana, em longos planos que mostram os programas televisivos, as músicas e os contos folclóricos da Tailândia. Weerasethakul se aproxima da forma como Warhol filma o corpo cotidiano, a partir de uma “teatralização excessiva do banal” (VIEIRA JR., 2012: p. 68). O que torna a obra do tailandês original é que no interior desse excesso de banalidade irrompem aparições fantásticas e fantasmagorias, num efeito hierofânico e sublime.

Em *Mal dos Trópicos*, o efeito hierofânico se dá a partir da introdução da floresta como um personagem ativo. O filme apresenta uma narrativa bifurcada. Na primeira parte, acompanhamos o desenvolvimento do romance entre Keng, um soldado, e Tong, um jovem que trabalha numa fábrica de gelo. Essa primeira metade enfoca o ambiente urbano, com os personagens realizando atividades relacionadas à cultura pop, como ir ao cinema, jogar videogame, ouvir música. Joe filma essa primeira parte de maneira quase documental, registrando pormenores da vida cotidiana tailandesa. No final do primeiro ato do filme ocorre um episódio bastante significativo: Keng e Tong lambem as mãos uns dos outros, no qual sugere-se uma sexualidade ainda não completamente despida de pudores. Na sequência, Tong caminha em direção à escuridão e desaparece. Depois desse acontecimento, passamos por um breve interlúdio no qual vemos Keng andando de moto e logo posteriormente em sua casa vendo fotografias de Tong. E então termina a primeira parte.

O filme recomeça com novos créditos. Esta segunda parte, nomeada de “Um caminho do espírito”, é baseada num conto folclórico do tailandês Noi Inthanon, que fala sobre um poderoso shaman que conseguia se transformar em várias criaturas e andava pela



floresta pregando peças nos moradores locais. O shaman, porém, teria ficado preso no espírito de um tigre depois de ter recebido um tiro. Por isso, todas as noites a fera aparece na floresta para caçar os viajantes, sendo que o espírito do shaman vagueia durante o dia.

E então o filme passa a apresentar as desventuras de um soldado no meio da selva, tentando capturar o espírito do shaman durante o dia e temendo pela fera durante a noite. O mais importante a notar aqui é como Joe estabelece a floresta como o lugar do sagrado, em contraponto ao profano do espaço urbano. A floresta, em ambientes rurais da Tailândia, apresenta-se como um lugar de teste das potencialidades humanas (ANDERSON em QUANDT, 2009).

Assim, a partir da atmosfera mística da segunda parte de *Mal dos Trópicos*, a floresta torna-se um lugar qualitativamente diferente dos outros, no qual o tempo expande-se *ad eternum*, não tem a duração natural do tempo profano (ELIADE, 1992). Joe estabelece essa atmosfera a partir do emprego de planos estáticos, sem utilizar trilha sonora, fazendo um longo estudo dos sons da floresta. Somos confrontados por uma realidade misteriosa. Nessa ambientação, a história folclórica na qual o soldado é enredado serve como materialização dos conteúdos mais profundos da alma humana. Ao final do filme, o soldado é obrigado a encarar a fera e unir-se a ela. Aqui, aparece o erotismo, que se manifesta como uma dissolução dos limites do eu, do gasto desmedido de si mesmo (BATAILLE, 1992), despido de culpa, como em Reygadas.

O contraponto entre ambiente urbano e rural a partir de uma narrativa bifurcada será retomado em *Síndromes e Um Século*. Resgatando as memórias dos tempos em que seus pais eram médicos e que ele próprio vivia num universo cercado de doenças e remédios, Apichatpong nos acompanhar a vida num hospital do meio rural, na primeira parte, e um hospital instalado numa metrópole, na segunda parte. Como é característico do diretor tailandês, não existe exatamente uma conexão lógica entre as duas partes. Podemos acompanhar algumas repetições de atores, encenando papéis parecidos com os da primeira parte em situações levemente diferenciadas. Como nota Oliveira Jr.,

“(...) a segunda metade ‘repete’ a primeira, mas instaura um outro processo, uma expansão de sensibilidade, como se fosse preciso



reencenar a vida em outro espaço, com outras percepções.” (OLIVEIRA JR, 2006)

Não existe, em nenhuma das duas partes, um enredo linear. Vemos apenas fiapos de estórias: um médico que tem medo de sangue, um outro que tenta conquistar sua companheira de trabalho, um monge budista que fala de suas experiências mágicas em meio aos relatos de seus problemas de saúde. Rememorações sobre uma vida anterior e projeções de uma vida futura são uma constante nos diálogos, num filme que valoriza o eterno presente.

Joe foge de uma concepção maniqueísta da transformação do ambiente rural para o ambiente urbano. Como afirma Oliveira Jr., ele parece argumentar que “Como em toda transição, alguma coisa se perde e alguma coisa se ganha.” (OLIVEIRA JR, 2006)

Já em *Tio Bonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas*, Weerasethakul volta a explorar o poder privilegiado da floresta. No enredo, o tio do título, que está com insuficiência renal, e ele viaja para o campo com sua cunhada. Durante um jantar em família, o espírito de sua mulher morta há 19 anos aparece sentado à mesa com os outros familiares. Logo depois, aparecem, em forma de macaco, o seu filho que havia desaparecido e os espíritos de suas vidas passadas. A doença do personagem, e a consequente proximidade com a morte se torna uma oportunidade para se repensar os atos da vida transcorrida e tentar uma aproximação com o todo universal, no qual os limites do eu são completamente dissolvidos.

*Tio Bonmee...* faz parte do projeto Primitive, em conjunto com os curta-metragens *Phantoms of Nabua* e *Letters to Uncle Boonmee*, este último predecessor do longa-metragem aqui em análise. É notável a forma como Weerasethakul procura um deslumbramento primitivo com as imagens, o que ser visto no brilho vermelho dos olhos dos gorilas-espírito, bem como nas aparições fantasmagóricas. A representação do arcaico também se faz presente no conto folclórico que aparece no meio do filme, em que uma princesa copula com um bagre.



Boonmee encontra a morte carnal em uma caverna lugar da fogueira dos antepassados. Neste que é o filme mais esotérico de Weerasethakul, somos convidados a acreditar na possibilidade de retomada do espírito arcaico.

### Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CLUCAS, Stephen. **Cultural phenomenology and the everyday**. Critical Quaterly, Volume 42, Número 1, Abril/2000, pp. 8-34. Disponível em português em:  
<<https://docs.google.com/viewer?>  
[a=v&q=cache:2Uei\\_VKWZfsJ:www.gomestranslation.com/artigos/translated\\_articles/clucas.pdf&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEShozQ7zyzuupdbMzqtA3v0KCV97U4\\_0U9LLNb7XIaU9FOSW\\_eSTy34XxSnQ0NKBIUfuXBjBITRnqblx7xn8w2tKNvWntCt9ridIPSidkJyAnHdZMIxjT0uw8ytVFFldP4jCUMGF&sig=AHIEtbRQ92BpFuEFoerGLKswsa3lK-dE4g](https://docs.google.com/viewer?)>. Acesso em: 10 de maio de 2012.

DORSKY, Nathaniel. **Devotional cinema**. Berkeley: Tuumba Press, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HIGGINS, Charlotte. **“I am the only normal director”**. *The Guardian*, Londres, 22 de agosto de 2005. Disponível em: <  
<http://www.guardian.co.uk/film/2005/aug/22/edinburghfilmfestival2005.edinburghfilmfestival?INTCMP=SRCH>>. Acesso em: 11 de maio de 2012.

HERTENSTEIN, Mike. **“Introduction: Cinema in the biblical sense.”** In: **Faith and Spirituality in Masters of World Cinema. British**: Cambridge Scholars Publishing, 2008. Disponível em: <<http://www.c-s-p.org/Flyers/978-1-4438-0009-9-sample.pdf>>. Acesso em: 11 de maio de 2012

LUCA, Tiago de. **Carnal spirituality: the films of Carlos Reygadas**. In: *Senses of Cinema*, Issue 55, 2010. Austrália: 2010. Disponível em:  
<<http://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>>. Acesso em: 11 de maio de 2012.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **Síndromes e um século**. In: *Revista Contracampo*. N. 83, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/83/mostrasindromesumseculo.htm>>. Acesso em: 10 de maio de 2012.

QUANDT, James. **Apichatpong Weerasethakul**. Viena: Synema, 2009.

REIS, Hugo. **Figuras traçadas na Luz Silenciosa: aspectos do estilo em Carlos Reygadas** In: *Revista Olhar*, Ano 12, N. 23 Ago.-Dez/2010. p. 36-45. São Carlos: 2010.

SHRADER, Paul. **Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer**. Berkeley: Da Capo Press, 1973.



VIEIRA JR., Erly Milton. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo. 2012.** Tese. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.