

Guilherme Franco



A perseguição no cinema: um ensaio sobre *Tropical Malady*, de Apichatpong Weerasethakul

MARIE-JOSÉ MONDZAIN

Professora da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)

Filósofa e historiadora da Arte

Resumo: Este ensaio foi apresentado oralmente pela filósofa Marie-José Mondzain no seminário *A Perseguição no Cinema*, promovido conjuntamente pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG e pelo forumdoc.bh (Festival do Filme Documentário e Etnográfico/Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo), em novembro de 2009. Ao analisar o filme *Mal dos trópicos* (*Tropical malady*, 2004), do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul, Mondzain descreve como a perseguição erótica e iniciática é integrada à variação infinita das substituições e mudanças, própria da metamorfose. O texto original nos foi gentilmente cedido pela autora.

Palavras-chave: Cinema. Perseguição. Weerasethakul. Metamorfose.

Abstract: Cet essai fut présenté oralement par Marie-José Mondzain dans le cadre du séminaire *La Poursuite au Cinéma*, réalisé par le Programme de Post-graduation en Communication de l'Université Fédérale du Minas Gerais en partenariat avec le forumdoc (Festival du Film Documentaire et Ethnographique/Forum d'Anthropologie, Cinéma et Vidéo) en novembre 2009 à Belo Horizonte. Dans son analyse du film *Tropical malady* (2004) du réalisateur Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, Mondzain décrit la façon dont la poursuite érotique et initiatique est intégrée à la variation infinie des substitutions et changements propres à la métamorphose. Le texte original nous a été aimablement cédé par l'auteur.

Keywords: Cinema. Persecution. Weerasethakul. Metamorphosis.

Résumé: This essay was orally presented by the philosopher Marie-José Mondzain as part of the seminary *The Persecution in Cinema*, promoted together with the Program of Post-Graduation studies in Communication of UFMG and the forumdoc 2009 (Festival of Documentary and Ethnographic films / Forum of Anthropology, Cinema and Video) occurred in Belo Horizonte. Analyzing the film *Tropical malady* (2004) directed by the Thai Apichatpong Weerasethakul, Mondzain describes how the erotic and initiatory persecution integrates the infinite variation of substitutions and changes which characterizes the idea of metamorphosis. The original text was kindly provided by the author.

Mots-clés: Cinéma. Poursuite. Weerasethakul. Métamorphose.

Para concluir estas três análises sobre a perseguição no cinema, escolhi o longa-metragem *Tropical malady*, do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul. Eis mais um filme que ignora a palavra “fim”, mas de um modo completamente diferente daquele das duas outras obras analisadas.¹ Ele também é dedicado à perseguição que atravessa todos os outros temas de que tratamos aqui. Na obra de Weerasethakul, porém, tal tema é abordado de maneira tão diferente que eu gostaria de verificar se ele coloca realmente em questão o paradigma da perseguição ou se, inversamente, ele se posiciona em um lugar no qual os outros dois filmes haviam encontrado seus limites.

Trata-se de uma aventura amorosa inspirada em uma lenda Khmer,² mas o filme é construída pelo diretor de maneira tal que o mito acaba por ser convocado pela modernidade, e não o contrário. O filme ganha a forma cinégetica de uma caça ao homem e apresenta a perseguição como um percurso iniciático. Escolhi este filme, sem dúvida, para sair da tradição ocidental da perseguição que, na maior parte do tempo, inscreve suas ficções em um espaço imaginário cuja estrutura, ou ao menos aquilo que lhe serve como estrutura, sempre acabamos por apreender na singularidade de um dispositivo ficcional. Com efeito, nos filmes anteriores, a estrutura fílmica ainda deve muito à tradição dos Lumière, mesmo em suas construções mais delirantes. Neles, o espectador sempre acaba sendo capaz de se orientar em relação àquilo que se origina do fantasma, da demência ou da magia. Ele encontra seu prazer na pulsação, que o leva do gozo do pior ao prazer da ordem reencontrada.

Assim, o território de *Os pássaros*, como vimos, deve ser reconhecido como uma abertura fantasmática, que encena os perigos aos quais se expõe a razão quando a energia todopoderosa do desejo vem suscitar as ameaças do caos e do terror, ambos gerados pela confusão entre os reinos da razão e do desejo. Existe, tanto em *Os pássaros* como em *Gerry*, uma angústia daquilo que poderia nos perseguir quando deixamos o quadro simbólico da ordem, das instituições e das separações salutares. A máquina do cinema mostra seus artifícios em um contrato de crença, que faz o espectador oscilar entre o deslumbramento, ou os terrores da infância, e a atividade racional do julgamento e da reavaliação de sua crença.

¹ *Os pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock; *Gerry* (2002), de Gus Van Sant, e *Tropical malady* (2004), de Apichatpong Weerasethakul.

² Khmer é a língua oficial do Camboja.

Todos já vimos histórias de casais malditos ou impossíveis em territórios limítrofes de uma sociedade urbana e policiada. A violação das fronteiras se paga com a loucura e a morte, e não há como voltarmos ilesos das viagens, ainda que sejam simples viagens de fim de semana, quando nos vemos diante de nossa própria verdade, ou quando marcamos encontro com os lugares fantasmáticos de nossas origens ou com os lugares mortíferos para onde nossos destinos nos levarão.

Nesse sentido, os filmes de Hitchcock e de Van Sant pertencem a um mesmo mundo, ao mesmo tempo grego, cartesiano e freudiano, que trabalha dialeticamente suas próprias trevas. O cinema não separa seu poder alucinatório da história dos poderes do pensamento no Ocidente: o poder de fazer crer, o de fazer sonhar, mas também o de fazer julgar, portanto de acionar uma figura do prazer e da liberdade que constitui o sujeito do desejo como um sujeito falante.

O espectador de *Os pássaros*, além de ser um homem dotado de sensibilidade e emotividade, é também um sujeito inteligente. O espectador de Gus Van Sant também é apanhado em sua fragilidade e seu desejo, mas ainda se mantém membro de uma sociedade para a qual ele terá de retornar, silenciando seus fantasmas e sacrificando seu desejo à ordem dominante. A perseguição é, nesses dois casos, inseparável do crime, sobretudo quando não se pode designar o culpado.

Se as personagens dos filmes precedentes são assombradas pela loucura e pela morte, seu criador as integra à economia temperada de forças que ele filma. O mundo ocidental mantém zelosamente a soberania da ordem que faz do sujeito falante o defensor das operações simbólicas, das regras e da lei. É por isso que as perseguições animadas pelo desejo de vingança ou pela necessidade de justiça, que infelizmente não teremos oportunidade de discutir mais profundamente, estruturam o cinema americano em seu papel constituinte do imaginário coletivo. Foi assim que o cinema fez nascer uma nação.

Foi sem dúvida David Lynch quem tocou, de forma exemplar, a dimensão xamânica do cinema, ainda que esta apareça como uma forma de artifício que preserva o poder sobre a miséria do espectador. Ele é o mestre do jogo em filmes como *A cidade dos sonhos* ou *A estrada perdida*. Em *Tropical malady*, no entanto, Weerasethakul toma o caminho contrário e, ao disseminar por

todos os lados os poderes que exerce, chega ao ponto de fundir o imaginário coletivo e suas próprias crenças, manifestando aquilo que o cinema deve especificamente à realidade dos fantasmas, contra os fantasmas da realidade.

Ao adentrarmos o universo de Weerasethakul, mudamos, pois, de continente. A perseguição guarda seu poder paradigmático, mas o cinema não está mais preocupado com a soberania de um grande organizador. O cineasta não é mais o “mestre do universo”, para retomarmos a fórmula de Godard ao falar de Hitchcock. Ele se deixa levar, assim como nós, espectadores.

Procurei esclarecer que tanto Hitchcock quanto Gus Van Sant devem muito, explícita ou implicitamente, à tragédia e à antiguidade gregas, de maneira geral. É um tributo pago ao teatro e ao papel dos mitos constituintes da vida, da paz civil e da justiça. Não voltarei a esse assunto aqui. Contudo, o que se mostra, no caso do filme de Weerasethakul, é a semelhança do filme com outra tradição grega, estudada por Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet nos livros *Le Chasseur noir e Mito e tragédia na Grécia antiga*,³ ou seja, as práticas iniciáticas impostas aos jovens espartanos na ocasião de sua passagem de efebos a homens adultos. Exílio na floresta, confusão dos sexos, travestimento de mulher, obrigação de caça e de morte ritualística. Essa tradição de iniciação permite alcançar o estatuto de cidadão e de guerreiro. Atenas teve também esses ritos, que foram bastante diferentes dos ritos espartanos. É nessa filiação iniciática que se situa, pois, *Tropical malady*.

Entretanto, a finalidade da perseguição iniciática no filme não é, como no Ocidente, um retorno à ordem simbólica, mas, ao contrário, o reconhecimento, por parte daquele que persegue, da soberania de sua presa. O universo da perseguição desejante é o território de uma viagem sem volta. Por essa razão, eu diria, é que estamos aqui no campo de uma poética próxima das metamorfoses de Ovídio.

Devo lembrar que as metamorfoses de Ovídio fazem desfilar as mais diversas figuras da perseguição, da caça ao homem e à mulher, passando por inumeráveis possibilidades de transformação entre figuras, desejos e reinos. A coalescente cumplicidade do heterogêneo com o heterogêneo e as hibridações sem fronteiras valem como iniciação à questão das origens. Os gregos pensavam a perseguição em termos de território, ao

³ O primeiro é inédito no Brasil e o segundo foi publicado pela Editora Perspectiva (São Paulo).

mesmo tempo fechado e labiríntico. Já Ovídio prefere pensá-la em termos de desterritorialização e de mutações. Em *Metamorfoses* encontramos toda sorte de desejos por objetos, todas as figuras pulsionais daquilo que quer frustrar o simples jogo reprodutivo que faria acreditar que o que faz os corpos se moverem é o desejo de acasalar.

Essa mesma preocupação perpassa a psicanálise, ao descobrir que o inconsciente ignora a irreversibilidade das temporalidades lineares, a barreira das línguas, a diferença orgânica dos sexos e o princípio de não contradição. É um imaginário deleuziano e barroco, que faz com que percorra em todos os sentidos um fervilhar de partículas que se combinam de forma aleatória e prazerosa, a serviço ininterrupto da vida. A topologia deleuzeana abandona as coordenadas euclidianas de uma percepção normativa e não se satisfaz com nenhum outro esquema didático do mundo, assim como não dialetiza o mundo elástico de suas transformações. A plasticidade do mundo supera qualquer ordem definitiva. Nela apaga-se a morte, que nada mais é do que um não acontecimento, um instante transformável, uma sequência da mutação naquilo que vive. A metamorfose, nesse sentido, mesmo quando dissemina a morte, sobre ela triunfa, conferindo à mudança o poder de dar a imortalidade. Compreende-se isso claramente na abertura das *Metamorfoses*, quando Ovídio fala de “*carmen perpetuum*”, canto sem fim.

Tornar-se árvore, inseto, flor ou animal significa escapar do perseguidor, mas também unir-se a ele para sempre. Penetramos na floresta das cerimônias iniciáticas que dizem respeito à sociedade invisível formada pelos mortos e pelos vivos, pelos homens e pelos animais, pelos seres vivos e pelos vegetais, pela ordem mineral e pelo caos. A vida é apanhada em sua indeterminação germinal. Toda perseguição é uma caça ao homem que, enquanto caça à sua verdade, só se conclui na metamorfose fusional do caçador e da presa. Weerasethakul habita uma floresta cujo cipoal é percorrido pelos tigres e pelos espectros, é o país dos sortilégios, dos feiticeiros.

A psicanálise, europeia em suas origens, pensa a caça em companhia de cães, cuja matilha persegue cervos e lobos. É interessante observar que, em francês, designamos o crepúsculo como a hora “entre o cão e o lobo”. Assim dizemos de quando a noite cai e a chegada das trevas não permite mais distinguir o

caçador de sua presa, o perseguidor do perseguido. É a hora do predador, e a presa se confunde no olhar do espectador que se encontra quase adormecido.

Terá sido por isso que Freud, em sua caça à verdade do homem dos lobos, nunca conseguiu atingir seus objetivos, e perseguiu tal verdade como um caçador? O homem dos lobos⁴ havia, contudo, sonhado com cães brancos aprisionados no alto de uma árvore, história seguida pela das cabras e dos lobos. Como dizem os caçadores, Freud fez *buisson creux*,⁵ adoecendo no decorrer dessa análise sem fim, pois sem dúvida existe um território “tropical” da perseguição em que a psicanálise não poderia se embrenhar e sair ilesa. Talvez se trate das doenças que só podem ser curadas em outros climas e mediante os gestos de ritos completamente diferentes. Faria o cinema parte desses gestos, desses ritos ou desses climas? São climas da floresta, onde a natureza confere à caça à verdade uma forma totalmente forma. O homem das Luzes neles encontra a potência de suas próprias trevas.

A savana e a floresta tropical não são como o vasto deserto ou como os dédalos perversamente compostos, labirintos teorizáveis. Elas são um húmus originário e subterrâneo no qual o amante faz-se fera e fantasma, enquanto o amado torna-se presa espectral e consentida. O diretor constrói sua narrativa sob o signo enunciado do xamanismo. Seu filme não é, contudo, um filme folclórico ou etnológico. Ele tende a uma dimensão completamente outra, que interroga a função iniciática do próprio cinema em um espaço erotizado ao extremo. Quando as tradições narrativas se tornam gestos cinematográficos, o espectador, pela virtude da fascinação do olhar, entra no campo das metamorfoses e se vê aspirado pelo buraco negro não simbolizável do território das origens. Trata-se do objeto que o cinema talvez persiga quando quer produzir a figurabilidade do infigurável com corpos reunidos no escuro, corpos atentos, imóveis e mudos.

Voltando a Ovídio, é preciso mencionar duas metamorfoses ricas de ensinamentos para nós aqui. A primeira, a de Actéon, que caçava cervos com seus cães. Ao perseguir um cervo, ele surpreende Diana nua. A deusa pune o olhar de Actéon privando-o da palavra e transformando-o em um cervo, que acaba devorado por seus próprios cães. Acerca disso, Lacan⁶ fez um estranho comentário, em um de seus seminários: “A verdade é aquilo que persegue a verdade, e é em sua direção que eu corro, para onde

⁴ Referência ao caso estudado por Sigmund Freud que deu origem a suas reflexões sobre o fantasma na psicanálise. Tal texto pode ser encontrado em “Freud - Obras Completas, V. 14 - O Homem Dos Lobos (1917-1920)”, publicado no Brasil, em 2010, pela Companhia das Letras.

⁵ A expressão *faire buisson creux* pertence ao universo da caça e alude ao gesto de bater a moita para que o animal cuja pista se perdeu saia de dentro dele. Significa não encontrar a caça, apesar de se ter certeza de que ela está por perto, fracassar em um intento. [N. T.]

⁶ Em 1952, Jacques Lacan retoma o texto sobre “O homem dos lobos” de Freud, discutindo-o em um de seus seminários (Lacan, Seminário inédito “O Homem dos Lobos”, 1952).

eu os levo, assim como os cães de Actéon. Quando eu encontrar o repouso da deusa, eu me transformarei sem dúvida em cervo e vocês poderão me devorar”. Violenta profecia que vem buscar em Ovídio a imagem dos limites de sua sobrevivência e do drama de sua posteridade. A psicanálise é uma caça à verdade que se transforma em caça ao homem. E Lacan concluirá, mais além, que a perseguição da verdade não é nada mais do que a verdade da perseguição, ou seja, uma caça na qual os jogos de sedução, as máscaras, os ardis e as armadilhas privarão para sempre a própria psicanálise de toda autoridade e verdade. Dessa forma, Lacan já indicava que a cinegética, a arte da caça, nas *Metamorfoses* de Ovídio, opera como um paradigma da própria verdade. Pelos caminhos da sedução, da metamorfose e da reversibilidade das posições, o psicanalista enuncia a impossibilidade para o sujeito desejante de estar face a face com o objeto do seu desejo, pois o objeto do desejo caçador constitui-se da impossibilidade de apanhar sua presa. Entretanto, Weerasethakul faz o oposto do que pretende Lacan quando transforma o sujeito do desejo em sujeito cindido. O desaparecimento do sujeito é revelação de sua realização. A flecha e o alvo se tornam, assim, uma única coisa.

A segunda metamorfose de Ovídio que merece nossa atenção é a de Daphne que, ao tentar escapar da investida erótica de Apolo, transforma-se em uma árvore de louro; loureiro que a partir de então Apolo trará sempre consigo e ao qual seguirá enlaçado. Mas Ovídio indica que a aljava do Cupido contém duas flechas: uma delas, destinada ao perseguidor, dá-lhe a energia desejante de perseguir, e a outra, destinada ao perseguido, lhe fornece, por sua vez, a energia para fugir. O perseguido ganha, então, o estatuto de sujeito do desejo; o dispositivo da flecha e do alvo segue uma curva ininterrupta que inverte as trajetórias. A metamorfose realiza simultaneamente os dois fins contraditórios da perseguição: escapar definitivamente da captura mantendo a separação e realizar a possessão e a fusão, mudando assim de forma.

Tropical malady responde a essa dupla instância tomando emprestada da tradição xamânica a integração da devoração e da morte ao ciclo da metamorfose. A fábula de Actéon diz respeito à flecha do olhar lançado ao objeto do desejo, enquanto a fábula de Daphne concerne à dupla flecha que faz da metamorfose a condição da união.

Entre Keng e Tong, a perseguição erótica é uma caça na qual o caçador se torna vítima de sua própria presa. Famintos um do outro, no início Keng é aquele que deseja e Tong, o desejado. Quando o registro da sedução penetra a selva das paixões, no entanto, o soldado torna-se presa dos dois fantasmas, o do homem-tigre e o da vaca imaculada, animal que conduz os caminhos de Keng em direção ao tigre. Keng deverá tornar-se, ao mesmo tempo, vaca devorada e tigre devorador, uma fusão dos dois animais. A vaca, contrariamente ao tigre, não é um animal caçador ou predador, mas o animal do sacrifício. É, pois, a questão antropológica do sacrifício que habita a perseguição iniciática. Assim, Keng é conduzido pela vaca ao lugar do sacrifício, onde ele será a vaca para o tigre, mas onde o tigre, ao vê-lo, reconhece a si mesmo no animal do sacrifício.

Para compreendermos isso, é necessário rumarmos em direção a um reino sem soberanos e adentrarmos em um território errático da deriva e da desorientação. Dessa maneira, acontece uma coreografia cinegética cujo fim leva, juntos, o homem à sua verdade animal e o animal à sua verdade humana, pelas vias concomitantes da caça e do sacrifício. A problemática da separação e da fusão será dominada pela metamorfose iniciática, que pensa a perseguição em termos de ciclos de acontecimentos. A união erótica coincide em seus extremos e o gozo fusional é promessa de vida quando a morte dá acesso a todas as possibilidades.

A metamorfose oferece a variação infinita das substituições e das mudanças. A caça que se instaura entre os dois jovens os exaure e os preenche ao mesmo tempo. Não se trata de produzir uma metapsicologia do fracasso ou da frustração, mas uma física dos corpos em um ritual iniciático de união. Produzindo não um sujeito unificado, mas uma sombra dessubjetivada e desejante que só pode ser definida mediante sua própria extinção. O apagamento da subjetividade é o sentido da metamorfose, aquilo que transgride toda substanciação do sujeito. É, de tal sorte, uma participação disseminada entre todas as formas híbridas e heterogêneas de vida. Tudo escorre e se mistura; tudo se transforma e volta a viver, tudo fala na natureza, menos o homem. Encontramo-nos, aqui, muito próximos do pensamento de Deleuze, cuja sensibilidade metamórfica, rizomática e barroca estabelece uma forte relação com o mundo de Apichatpong Weerasethakul.

Voltemos à forma de *Tropical malady*. O filme é composto

de dois filmes, duas partes propositalmente distintas que são determinadas por dois regimes narrativos heterogêneos. A primeira tem a forma banal de um romance entre Tong, um camponês iletrado, e Keng, um soldado sorridente, no auge de sua beleza juvenil. A narrativa da história de seu encontro e de seus jogos de sedução se passa na cidade de Bangkok, por onde eles flanam de maneira inocente, alegre e lúdica. Vemos os dois vivendo ao longo de um inventário bastante convencional daquilo que um espaço urbano pode oferecer a jovens tailandeses. A perturbação crescente que os invade ao longo das horas ou dos dias poderia parecer trivial e cheia de um encanto erótico sem complicação, até mesmo bastante banal. Em família, no trabalho, no cinema ou em um espaço de diversão com videogames, passando por uma aula de ginástica aeróbica a céu aberto, outra de direção, por uma sala de bilhar, uma viagem de ônibus, um passeio de moto, uma visita ao veterinário para tratar um cão doente, outra a um templo budista para queimar incensos etc.

A cada novo lugar a excitação aumenta e o tom enigmático da relação é dado por uma sucessão de planos que operam como toques que só encontrarão seu sentido em um outro mundo. Esse outro mundo já está, portanto, presente, como um hímus invisível cheio de uma energia ameaçadora. Os corpos de Tong e Keng irradiam, cada um à sua maneira, uma espécie de vitalidade animal e secreta que percebemos como se percebe um odor ou um sabor sutis, ainda longínquos.

Logo nos créditos iniciais, o filme apresenta uma citação de Nakajima que diz: “Somos todos animais selvagens. Nosso dever como seres humanos é nos tornarmos como aqueles domadores que mantêm seus animais sob controle, levando-os a ações contrárias à sua natureza animal”. Frase que nos ludibriar totalmente, e que aprisiona o espectador em um ardil, fazendo-o acreditar que irá assistir a uma história de domesticação e de domínio do desejo bestial por uma humanidade domesticada. Mas logo na sequência posterior à abertura, com uma cena que nos põe diante da presença direta e violenta do que será o núcleo do filme, essa ilusão reconfortante nos é subitamente arrancada. A cena se passa na floresta, onde um grupo de soldados encontra um cadáver humano, embala-o em um pedaço de pano e o transporta de volta ao acampamento com a ajuda de um tronco, como fazem os caçadores quando voltam da caçada trazendo a caça.

Porém, antes de retornarem com o butim, os soldados posam para uma foto, tal qual um grupo de caçadores posaria, cinicamente, ao lado de seu troféu. O grupo está chegando a um acampamento militar quando percebemos, repentinamente, um homem nu se deslocando, a passos lentos, por entre os arbustos da savana, misteriosamente como um felino em apuros. Todos os elementos do filme se encontram ali distribuídos, ao acaso, sem explicação. A caminhada de volta dos soldados é acompanhada pela voz de uma jovem que canta, pelo rádio, uma balada romântica. Onde nos encontramos? Claramente, em diversos espaços entrelaçados e já indefiníveis pela heterogeneidade de seus registros.

Quando a noite cai, a atenção se volta para o soldado Keng, que vigia o cadáver. Em volta do morto, ouvimos conversas sobre a transformação do corpo, sua decomposição e sobre fantasmas. É a partir daí que a câmera vai seguir – e mesmo perseguir – cada um dos rapazes em seus respectivos trabalhos, entre encontros e desencontros, tocando-se, acariciando-se, sonhando e rezando juntos. Tudo parece bastante banal, natural, quase acidental. Entretanto, o filme não cessa de construir os índices que nos conduzirão da simplicidade dos jogos de sedução à fábula mítica e à caça ao homem. Não é mais a tragédia grega que inspira a perseguição sob suas formas vingadoras e familiares; ao contrário, vemos dois corpos que se cruzam em um mundo urbano que, aliás, não é o meio natural de nenhum deles, pois se Tong vem do campo, o soldado Keng faz parte de uma unidade militar de patrulha da floresta. As fronteiras da vida civil moderna lhes são, entretanto, familiares: um é o homem da natureza e o outro, da guerra. Todavia, não é o homem das armas que será o verdadeiro caçador.

Em cada uma das sequências (e elas são numerosas: quase vinte cortes nos conduzem a diferentes lugares) seguimos os rapazes numa sucessão de circunstâncias que funcionam como índices da antecipação secreta do destino que os espera: a cena do cachorro morto que revive, em seguida tem câncer, cachorro branco já fantasma; a cena da canção de amor; a cena da visita ao templo em companhia de uma mulher misteriosa, quando Keng é tomado pelo pavor das trevas subterrâneas; a sequência que mostra Tong em uniforme militar; ou, ainda, a cena erótica no cinema, em que a iniciativa cabe a Keng. Tudo é feito para

sublinhar certa passividade alegre de Tong e mostrar a natureza conquistadora e fascinada do soldado. Keng é um sedutor seguro de si. O mistério dessa atração chega ao extremo quando a noite cai e o registro animal declara-se, enfim, quando os dois moços se separam definitivamente, de forma romântica, para depois se reencontrarem na floresta. A imagem de Tong perde-se no escuro da noite. Depois, os dois se encaram e Keng toma a mão de Tong, cobrindo-a de beijos. Por sua vez, Tong retribui o gesto e lambe avidamente a mão do soldado antes de desaparecer. Seu olhar é devorador. Está aberta a temporada de caça ao homem. A animalidade xamânica é convocada e a presença da morte e dos fantasmas associa-se ao apetite bestial do desejo.

O primeiro filme termina longe da cidade, já com o raiar do dia. Os soldados, em um caminhão, partem para a floresta, seguidos pelo adensamento progressivo de uma névoa branca, como se os homens adentrassem outro mundo. No quarto vazio de Tong, o soldado Keng acaricia os vestígios de um corpo ausente, ao mesmo tempo que ouvimos uma voz feminina que diz: “Eu vi uma pegada essa manhã e uma vaca desapareceu. Já faz três noites que isso está acontecendo. As pessoas do vilarejo estão assustadas... um bicho grande”. Enquanto isso, Keng vê as fotos de Tong. Nesse momento a tela escurece e somos levados para o outro lado do espelho, convidados a assistir à mesma história em seu regime xamânico de perseguição e de caça ao homem. Esse novo regime se intitula *O caminho do espírito*.

O caminho do espírito é a voz dos espíritos. Esta não é outra senão aquela que conta a verdade da perseguição a partir de uma longa fabulação retirada de um conto que operará como um mito constituinte que articula a caça iniciática com a necessidade subjetivante do sacrifício. Entramos no território da caça desejante entre os vivos e os mortos. Naturalmente, temos também, no Ocidente, nossas crenças populares acerca dos mortos, a quem atribuímos uma voracidade sanguinária e um apetite selvagem. Os mortos sempre querem possuir os vivos, comê-los; é preciso então alimentá-los e fazer sacrifícios para escapar dessa carnificina.

Contudo, o filme vai além do simples conto folclórico de Noi Inthanon, cujo texto aparece na tela como referência escritural. Sabe-se que a fome dos mortos que precisam de sangue é um *topos* do imaginário coletivo, de Leste a Oeste. Os ritos funerários, as refeições e as oferendas acompanham as mais diferentes

lendas que dizem que os mortos assombram o território dos vivos por tanto tempo que estes não encontram mais sossego. *Tropical malady*, porém, não é a simples versão cinematográfica de um conto popular ou de uma crença arcaica em vampiros. O filme parte de um texto que apenas dá a visibilidade desses vampiros a personagens e fornece a trama de uma aventura lendária cuja visada é antropológica. Para Weerasethakul, trata-se antes de metamorfosear o objeto literário em figura cinematográfica da perseguição da própria verdade.

O gesto cinematográfico é, também ele, um ato de metamorfose, quando se lança à discursividade e à continuidade das narrativas para fazer surgirem nas imagens as figuras simultâneas da contradição, da reversibilidade do tempo, da confusão dos gêneros, da imanência dos espectros no corpo dos vivos, da palavra animal diante do silêncio humano, do brilho luminoso da noite, da eloquência do vento. Teria o cinema surgido na modernidade para ocupar o lugar de outro rito, o lugar dos ritos que negociam nossas relações com o reino do amor e da morte?

Relembro o texto do conto que aparece na tela: “Era uma vez um poderoso xamã Khmer capaz de se transformar em diversas criaturas. Ele assombrava a floresta e atormentava o vilarejo”.

Segue-se uma cena que ilustra o conto: uma mulher vem pedir ajuda a um soldado, que a acompanha, pois a floresta é perigosa. Ao segui-la, ele percebe uma cauda de tigre sair do vestido da moça.

Continua o conto: “Ele matou o tigre e aprisionou o xamã no espírito do felino. Podemos ver a carcaça do tigre no Museu de Kanchanaburid desde então e, a cada noite, o xamã encarna num tigre e amedronta os viajantes. No vilarejo, homens e animais começaram a desaparecer”.

É, então, nossa memória de espectador que retorna fugitivamente ao cadáver na savana e ao homem nu entrevistado em maio aos arbustos da floresta. E à mão de Keng, que, ao acariciar as marcas deixadas pelo corpo de Tong, vem confundir a continuidade da perseguição amorosa.

Keng avança pela floresta vendo nas folhas vestígios de sangue. Cada etapa dessa nova viagem remete, insidiosamente, aos sinais dispersos da primeira parte do filme. Não se trata mais,

simplesmente, de uma lenda transmitida desde os tempos mais remotos e imaginários, mas da artimanha cinematográfica que nos faz assistir a uma “história real”, uma história que acontece sob os nossos olhos alucinados de espectadores; e nos deixamos levar.

É o filme que, paradoxalmente, confere à narrativa fabulosa sua presente veracidade, sua pulsação real na existência de todo corpo desejante. Essa história é vivida em dois planos: um explícito e mascarado, porque se passa no espaço instituído das aparências sociais; outro secreto e implícito, que trará à luz, no escuro da sala de cinema, a verdade das máscaras e dos ardis.

A busca, entretanto, se passa em um labirinto muito diferente daqueles que conhecemos. O labirinto das florestas infernais onde os homens e os animais têm encontros assombrosos, encontros em que eles trocam suas respectivas propriedades, em que hibridizam seus desejos. O labirinto não é uma arquitetura fechada nem uma construção imaginária aberta, a selva nada tem de labiríntico. Dédalo, como sabemos, era um arquiteto engenheiro. A selva é um espaço de perdição indecifrável para quem não se dispõe a nela se perder.

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. A questão não é mais conseguir sair, mas saber entrar. O mais difícil em um labirinto não é encontrar a saída, mas entrar, renunciando a qualquer territorialidade, a toda possível cartografia. A floresta se fecha sobre o silêncio dos homens e se transforma em uma potência sonora, loquaz, ruidosa, zumbidora e finalmente mugidora e rumorejante. As vozes fracas de um *walkie-talkie* se transformam em murmúrios insignificantes de um mundo do qual estamos para sempre separados. A separação iniciática que preside toda perseguição desse gênero é, em primeira instância, aquela que corta os laços do sujeito com o mundo costumeiro e instituído, ensinando o homem a entender o idioma das árvores, dos macacos e dos insetos. A arte de Weerasethakul conseguiu fazer desse périplo iniciático uma epopeia entre dois corpos sem voz em uma floresta povoada de vozes que indicam regularmente a presença de ameaças, a proximidade dos fantasmas e a promessa de unidade. Keng, que inicia sua incursão como um caçador armado, protegido e pronto para o ataque, deverá finalmente

colocar-se à escuta do tigre para descobrir a verdade da fera que se esconde nele mesmo.

Gostaria de tratar aqui de dois dispositivos: o primeiro deles, o alvo, ou seja, os círculos concêntricos que imitam o olhar e propõem um centro vazio oferecido à sideração, à fascinação, tal como analisado, de forma magnífica, por Roger Caillois ao falar do mundo animal. Ele observa, em *Meduse et compagnie*, que a estrutura concêntrica dos alvos produz um mascaramento do olhar. O perseguido é um alvo para o perseguidor, mas este alvo tem, em *Tropical malady*, a estrutura circular e concêntrica do olho-câmera, fazendo-se, sucessivamente, o olho de Keng e o olho de Tong. O alvo é um olho que ofusca e fascina o olhar; é também o lugar de um retorno, no sentido de que ele também atira suas próprias flechas, como faz Cupido. A câmera é, pois, uma máquina desejante que, alternadamente, segue e precede ora a presa, ora o predador. O espectador se põe a errar por entre os galhos e os cipós tanto para espiar quanto para seguir as pegadas. As folhas, a terra e a lama tomam pouco a pouco o lugar da roupa de combate. O homem se aproxima cada vez mais do solo e vai misturar sua matéria à matéria das plantas e dos animais. Para aquele que é perseguido, tudo se transforma em olhar no filme de Weerasethakul. Portanto, é toda a natureza que caça, e Keng, ao dissimular seu rosto por detrás de um gorro, indica que quer continuar a ver sem ser visto, suspenso à espera do olhar invisível do qual é, ao mesmo tempo, caçador e caça.

O outro dispositivo de disfarce na perseguição são as listras. Não as rajadas da zebra, mas o pelo do tigre, que produz uma estranha tatuagem no corpo nu de Tong. As listras ou rajadas também não parecem apreensíveis em uma mimética do olhar concêntrico, mas na temporalidade estroboscópica de uma aparição linear. Tong tem sua nudez mascarada, pois ele é o xamã morto que vive na pele do tigre. O rajado é máscara do inapreensível. O risco tigrado é a perda da forma hermética e da cor local das zonas interpretáveis, algo da ordem do têxtil e do inorgânico se dissolve no rajado, o que leva a pensar antes em uma inscrição temporal do olhar. O cinema explorou esse disfarce em diversos filmes. Citarei a sombra das persianas em *A marca da maldade* (*Touch of evil*, 1958), de Orson Welles. O rajado funciona como um compasso do olhar entre aquilo que aparece e aquilo que desaparece, entre a sombra e a luz. A vertigem estroboscópica

induzida pelo movimento dos olhos diante das listras indica bem o jogo da ordem do tempo sobre a figura do ritmo pulsante e da repetição. O modelo do alvo nos remete ao olho e à espacialidade, mas as rajadas inscrevem uma pulsação rítmica, uma percepção temporal do espaço.

Como, diante dessa caça em meio às marcas de um tigre, não evocar o maravilhoso pensamento de Deleuze acerca da abelha e da orquídea? O filósofo reuniu todos os esforços teóricos para fazer do desejo uma trajetória positiva que não fosse acometida pelo peso de uma teoria fálica da falta. Deleuze quis defender uma energia desterritorializada, uma disseminação dessexualizada e polimórfica que não conhece nem a falta nem a angústia, salvo aquela gerada pela entrega escravizante à máquina capitalista. Ele se inspira diretamente no texto de Proust, *Sodoma e Gomorra*, acerca da abelha e da orquídea, reconhecendo no modelo erótico da sedução da personagem do Sr. de Charlus – a relação da fecundação entre o inseto rajado e a flor parasita da floresta – o combustível para o paradigma dos “platôs” e dos “rizomas”. Quando a orquídea se disfarça de abelha, ou seja, quando se cobre de listras, ela capta o gesto de fecundação do inseto macho e dele tira proveito para seus próprios processos de fecundação.

Observemos essa figura da metamorfose do olhar ludibriado, o papel das listras. A listra é o oposto do alvo, na medida em que olhar concêntrico se oferece à trajetória da flecha, pois o alvo sempre tem um centro. Devo lembrá-los de que, em grego, o ferrão da abelha chama-se *Kentron*. A metamorfose transforma o alvo em máscara e a faz deslizar para transformá-la em disfarce rajado a fim de desviar o olhar que, por sua vez, poderá lançar os traços que irão transformar o próprio caçador em caça. Essa curvatura reversível do espaço da perseguição é o espaço, justamente, da metamorfose, de modo que o disfarce e a camuflagem estão, por sua vez, implicados na mimética daquilo que se torna alvo. Keng se camufla, cobre o rosto com um gorro, protege o corpo com barro e folhas, na intenção de buscar Tong – que tem, por sua vez, o corpo coberto de listras –, mas também para dele fugir. Keng se camufla sob seu gorro, depois sob a lama e as folhas, para correr atrás ou fugir de Tong, cujo corpo está coberto de listras.

Para concluir, volto ao mais importante desse filme. Quando Keng perde completamente o contato com seu quartel-general, quando escapa misteriosamente do ataque, todavia mortal, do

homem-tigre, o soldado passa a compreender, e depois a falar, a língua dos macacos e até mesmo a entender a língua falada pela respiração das árvores. Não conseguimos saber o momento exato em que o caçador, o soldado Keng, atravessa a soleira que separa os vivos dos mortos, os gêneros, os reinos e as espécies. Ele se animaliza progressivamente. O macaco já avisara ao soldado que ele teria que matar ou morrer. Keng escolhe a entrega e se metamorfoseia para dar vida ao fantasma e para dele receber sua verdade. Toda perseguição amorosa não será, portanto, nada além da metamorfose de um sonho que traz para o real as sombras às quais nosso desejo, em sua crença na eternidade, sempre se manteve fiel.

A caça e o sacrifício nos parecem instâncias longínquas e figuras extintas da comunidade. *Tropical malady* nos lembra da imanência irrecusável dos poderes da noite. O espectador de cinema é, sem dúvida, o consumidor do entretenimento moderno, mas sempre continuará, sem dúvida, a ser também participante transitório de uma cerimônia secreta na qual ele será ao mesmo tempo o predador e a presa, a fera tenebrosa e a vaca imaculada.

Tradução de Henrique Codato

Revisão técnica de Irene Ernest Dias

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011

Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
 - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
 - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
 - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
 - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
 - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para revistadevires@gmail.com
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
- 5 - O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
- 6 - O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Scorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

Pareceristas Consultados Dossiê Cinema Estética e Política

Consuelo Lins (UFRJ)

Ismail Xavier (USP)

Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

João Luiz Vieira (UFF)

José Benjamim Picado (UFF)

Márcio Serelle (PUC-MG)

Mauricio Lissovsky (UFRJ)

Mauricio Vasconcelos (USP)

Patricia Franca (UFMG)

Patricia Moran (USP)

Ronaldo Noronha (UFMG)

Sabrina Sedlmayer (UFMG)

Stella Senra

Silvina Lopes (Universidade Nova de Lisboa)