



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

JÚLIA MOREIRA RIBEIRO

**PROCESSOS ETNOGRÁFICOS NA ETNOBIOGRAFIA: UM ESTUDO DE CASO DO
FILME “MAL DOS TRÓPICOS” DE APICHTPONG WEERASETHAKUL**

FORTALEZA

2023

JÚLIA MOREIRA RIBEIRO

PROCESSOS ETNOGRÁFICOS NA ETNOBIOGRAFIA: UM ESTUDO DE CASO DO
FILME “MAL DOS TRÓPICOS” DE APICHA TPONG WEERASETHAKUL

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Kleyton Rattes Gonçalves

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R369p Ribeiro, Júlia Moreira.
PROCESSOS ETNOGRÁFICOS NA ETNOBIOGRAFIA: : UM ESTUDO DE CASO DO FILME
“MAL DOS TRÓPICOS” DE APICHATPONG WEERASETHAKUL / Júlia Moreira Ribeiro. – 2023.
80 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Curso de Ciências Sociais, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Kleyton Rattes Gonçalves.

1. Mal dos Trópicos. 2. Etnobiografia. 3. Perspectivismo. 4. Duplos. 5. Fronteira. I. Título.

CDD 300

JÚLIA MOREIRA RIBEIRO

PROCESSOS ETNOGRÁFICOS NA ETNOBIOGRAFIA: UM ESTUDO DE CASO DO
FILME “MAL DOS TRÓPICOS” DE APICHA TPONG WEERASETHAKUL

Monografia apresentada junto ao curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Aprovada em: __ / __ / __.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Kleyton Rattes Gonçalves (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Martinho Tota Filho Rocha de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Rafael Antunes Almeida
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Ao tio Jonas e à Juliana (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao professor e orientador Kleyton Rattes, que de início depositou mais confiança na realização dessa escrita do que eu e que, para além de tudo, acolheu e incentivou que ela fosse feita. Sem ele jamais teria ido além.

Aos meus pais, Cláudio e Paula, que puderam me proporcionar toda a minha educação formal e informal e sempre incentivaram a seguir pelo caminho de estudante, ensinando o valor dos estudos na vida, para além das fronteiras das escolas e da universidade. O meu amor e acesso aos livros, aos filmes e à música devo todo a vocês.

À minha avó Carminha, pelo cuidado que teve comigo desde sempre, apesar das muitas desavenças geracionais. Ao cuidado em não deixar faltar refeições nos momentos que não tinha tempo de fazer sou eternamente grata.

À minha família residente de Fortaleza, avós, tios e primos, que sempre acreditaram no futuro pelo caminho dos estudos.

À minha família espalhada por Itapipoca, Sobral, São Paulo e Rio de Janeiro, que direta e indiretamente contribuíram para esse trabalho ao sempre me incentivarem aos estudos, dando apoio e tomando conta de mim, mesmo que de longe.

Ao meu querido companheiro de vida, Tarcísio Filho, que além de seu amor, é minha grande fonte de inspiração e de aspiração a fazer o que se deseja. Sou grata pelas trocas, por ter apresentado Apichatpong e pela imensa paciência. Não menos importante, sou grata pela acolhida da família, Tia Lêda, Lane, Tarcísio, dona Ângela e Luíza, pelas conversas e cuidado.

Aos amigos da graduação, Thaíssa, Paulo, Ivis, Nicolás e João, pela companhia, partilha e acolhida de entusiasmos e decepções. Apesar dos desencontros, todo encontro é como se sempre estivéssemos juntos.

Aos participantes do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas(LAMUR), no qual fui bolsista por 2 anos durante os momentos mais severos da pandemia da COVID-19, que foram também companhia e inspiração nos momentos mais difíceis desse período. Ao amigo bolsista do período Pepe, pelas conversas sobre plantas e pela parceria na pesquisa enquanto bolsista.

Às amigas do Museu da Fotografia de Fortaleza, Lili, Laila e Cida, pela amizade, confiança e lealdade em momentos difíceis e companhia nos momentos cansativos do trabalho. Vocês tornaram os dias mais agradáveis e leves.

Aos amigos do estágio no Museu da Cultura Cearense, Thaís, Bárbara, Val, Alana, Júlia e Alan, que tive a sorte de conhecer tão perto de concluir esse momento na Universidade. Me sinto sortuda por ter tido essa oportunidade ao final da graduação com pessoas tão especiais. Aos coordenadores do educativo, Ícaro e Mateus, bem como ao pessoal do administrativo e do acervo do MCC pelas trocas.

À todas as amigas, amigos e amigas, que fizeram parte dessa jornada até aqui e participaram de momentos de lazer, tão importante quanto os de estudo.

Ao cinema de Apichatpong Weerasethakul, por colocar em imagens sentimentos e impressões que me descobri pertencente.

Ao presidente Lula e à presidenta Dilma, por ter dado esperança e condições a um futuro em que a pesquisa é um caminho possível mesmo para quem, porventura do destino de ter nascido preta, é negado.

Aos olhos dos pássaros

o ocidente

é onde o sol se põe

e o oriente

onde o sol nasce,

apenas isso. (KIAROSTAMI, 2018, p. 45)

RESUMO

A presente pesquisa visa traçar paralelos entre o fazer filmico de *Mal dos Trópicos* (2004), dirigido por Apichatpong Weerasethakul em colaboração com os atores, e as questões que perpassam o campo de estudos da antropologia. Em um primeiro movimento, analisa-se a possibilidade do filme enquanto campo de pesquisa, a partir da ficção como meio possível para dar a ver questões relacionadas às percepções e sentidos a respeito de “humanidade” e “animalidade”, ainda à memória e ao esquecimento e à invenção de uma cultura através do próprio ato de filmar. Dá-se ênfase a um trabalho realizado anteriormente com a temática da ficção como meio para a possibilidade de expressão pelo cineasta e etnólogo Jean Rouch, em colaboração com pessoas africanas, gênero que ele próprio chamará de *etnoficção* (ROUCH *apud* GONÇALVES, 2008), e como Apichatpong é também paradigmático nesse sentido por coletivizar suas próprias experiências por meio da intervenção da atuação dos atores: um ato de etnobiografar a vida (GONÇALVES, 2012). Para a compreensão do modo singular de criação de ‘Joe’, apelido dado pelo próprio cineasta para seus conhecidos ocidentais, agrega-se a decupagem como método para fazer o filme ser entendido pelo manejo característico do próprio, contextualizando-o em seu modo metadiscursivo – em que o fazer filmico é posto em pauta na obra –, pois é a partir dela que visualizamos os diversos duplos estruturais e narrativos presentes. A primeira parte (ou bloco) do filme, ‘Criatura Estranha’, reflete-se na segunda parte, ‘Um Caminho do Espírito’, sendo a primeira um ensaio para o movimento que acontecerá na segunda. As personagens de Sakda Kaewbuadee, o camponês Tong, e de Banlop Lomnoi, o soldado Keng, são as responsáveis por conduzir o filme e tensionar a presença humana nas fronteiras literais e metafóricas no nordeste da Tailândia; fronteiras essas que também dizem respeito à noção própria natureza humana, posta em xeque em quase todos os momentos. As fronteiras, portanto, estão postas em discussão através da estrutura dividida do filme, da temática envolvendo mitologias sobre “xamanismo” e “duplos” e da própria noção de cinema enquanto dispositivo que provoca questionamentos sobre relatos verídicos e fictícios e modos de representação. São, portanto, esses sujeitos-personagens, nessa fronteira entre real e imaginado, memória e invenção, que nos interessa associado ao campo de estudo da antropologia audiovisual pela perspectiva da etnobiografia.

Palavras-chave: Mal dos Trópicos; Etnobiografia; Perspectivismo; Duplos; Fronteira.

ABSTRACT

The present research aims to draw parallels between the filmmaking of *Tropical Malady* (2004), directed by Apichatpong Weerasethakul in collaboration with the actors, and issues that pervade the field of anthropology studies. In a first movement, the possibility of film as a field of research is analyzed, from fiction as a possible means to reveal questions related to perceptions and meanings regarding “humanity” and “animality”, as well as memory and oblivion and the invention of a culture through the very act of filming. Emphasis is placed on work carried out previously with the theme of fiction as means as possibility of expression by the filmmaker and ethnologist Jean Rouch, in collaboration with african persons, a genre that Rouch himself will call ethnofiction (ROUCH *apud* GONÇALVES, 2008), and how Apichatpong is also paradigmatic in this sense for collectivize his own experiences through the intervention of the actors' actions: an act of ethnobiographing life (GONÇALVES, 2012). In order to understand the unique way in which Joe (a nickname given by the filmmaker himself to western acquaintances) creates, decoupage is added as a method to make the film be understood by its characteristic handling, contextualizing it in its metadiscursive mode – in which the filmmaking is put on the agenda in the work –, because it is from there that we visualize the various structural and narrative doubles present. The first part (or block) of the film, 'Strange Creature', is reflected in the second part, 'A Path of the Spirit', the first being a rehearsal for the movement that will take place in the second. The characters of Sakda Kaewbuadee, the peasant Tong, and Banlop Lomnoi, the soldier Keng, are responsible for driving the film and tensing the human presence on the literal and metaphorical borders in northeastern Thailand; boundaries that also concern the notion of human nature itself, put in check at almost all times. The borders, therefore, are put under discussion through the divided structure of the film, the theme involving mythologies about “shamanism” and “doubles” and the very notion of cinema as a device that provokes questions about true and fictional reports and modes of representation. It is, therefore, these subject-characters, on this frontier between real and imagined, memory and invention, that interest us in association with the field of study of audiovisual anthropology from the perspective of ethnobiography.

Keywords: Tropical Malady; Ethnobiography; Perspectivism; Doubles; Border.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Os soldados localizando e fotografando o cadáver.....	30
Figura 2 – Cenas iniciais no limite entre a floresta e o descampado.....	31
Figura 3 – Um homem nu andando no limite entre a floresta e o descampado.....	31
Figura 4 – Observando o corpo e contando histórias de fantasma.....	32
Figura 5 – O corpo é filmado em seu “novo” estado.....	32
Figura 6 – Tong é um trabalhador braçal que se descontraí nas horas vagas.....	34
Figura 7 – A cachorra de Tong estirada no meio da pista.....	36
Figura 8 – Uma declaração.....	37
Figura 9 – Uma saída pela cidade.....	37
Figura 10 – Momento da sala de cinema: <i>Mal dos Trópicos</i> acima e <i>Adeus Dragon Inn</i> abaixo.....	38
Figura 11	39
Figura 12 – Momento no banheiro dos dois filmes.....	39
Figura 13	40
Figura 14 – A aparição da mulher.....	41
Figura 15 – O Buda de “plástico”	42
Figura 16 – A aparição de Joe.....	43
Figuras 17 e 18 – As fotos fazem a fronteira entre a primeira e a segunda parte do filme.....	44
Figura 19 – Os novos letreiros, iniciando a segunda parte.....	45
Figura 20	46
Figuras 21 – O soldado encontra rastros de sangue.....	48
Figura 22 – Um corpo humanoide é avistado vagando pela floresta.....	48
Figura 23 – Os desenhos do mito xamânico reaparecem.....	49
Figura 24	50
Figura 25 – O fantasma e o soldado ficam frente a frente pela primeira vez.....	51
Figura 26.....	52
Figura 27 – O soldado olha para cima à procura da voz que o chama	53

Figura 28 – O macaco pula de galho em galho para tentar chamar sua atenção, respectivamente.....	53
Figura 29 – O fantasma descansa.....	54
Figura 30 – Os outros espíritos caminham para a integração com aquele quem os matou e os devorou.....	55
Figura 31 – O tigre aparece.....	56
Figura 32 – O tigre e o soldado enquadrados, revelando as posições de cada um.....	57
Figura 33 – O encontro entre o tigre e o soldado: dois olhares e dois alvos.....	58
Figura 34.....	59
Figura 35 – O tigre.....	59

SUMÁRIO

1. UMA ABERTURA.....	14
2. O FILME COMO CAMPO DE PESQUISA.....	20
2.1 O paradigma rouchiano: a ficção como possibilidade.....	22
2.2 A decupagem na metodologia.....	25
3. DECUPANDO <i>MAL DOS TRÓPICOS</i>.....	29
3.1 Da primeira parte: “Criatura estranha”	29
3.2 Da segunda parte: “Um Caminho do Espírito”	45
3.3 Os sentidos que circundam os duplos	60
4. PROBLEMATIZANDO OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO: QUESTÕES ESTRUTURAIS	64
4.1 A floresta como personagem, à sombra da cidade	65
4.2 As vivências dos sujeitos-personagens: militar e camponês.....	66
4.3 Corpo aberto, relacional e dividual: uma noção perspectivista.....	67
4.4 Perspectivas sobre visão, escuta e olfato: o uso dos sentidos corporais.....	70
5. CINEMA E ESTUDOS ANTROPOLÓGICOS PODEM SER SEPARADOS?.....	73
5.1 Entre audiovisual e etnoaudiovisual.....	74
5.2 Considerações finais.....	76
REFERÊNCIAS.....	78

1. UMA ABERTURA

A presente escrita trabalha problemáticas antropológicas por meio do filme *Mal dos Trópicos*, de 2004, do diretor Apichatpong Weerasethakul, de origem tailandesa, mas aclamado mundialmente pelo seu cinema apelidado de glocal, um “*trabalho [que] se baseia na linguagem internacional do modernismo enquanto permanece enraizado em sua cultura nativa*” (QUANDT, 2009, p.37). A trajetória artística de “Joe”, apelido criado para os amigos do ocidente que têm dificuldade de pronunciar seu nome, passa pelo processo de sair da Tailândia para estudar cinema na *School of the Art Institute* de Chicago, nos Estados Unidos, onde realizou um mestrado em Belas Artes. Ao longo dos anos da década de 1990, ele passa a realizar filmes e instalações cinematográficas, circulando entre obras mais ensaísticas e outras com influências de cinema de gênero. O primeiro longa-metragem de Apichatpong apresenta uma seara, agora em retrospecto, sobre o que viria a ser consolidado como uma abordagem propriamente autoral sua. Mesmo tendo computado filmes com financiamento estrangeiro ao longo de sua trajetória, é na Tailândia que Joe encontra seu modo processualístico de criar com o cinema: acrescentando relatos de pessoas com quem ele vai conversando na rua, convidando atores não profissionais para atuar, agregando as personalidades dos mesmos em seus personagens, ou seja, refletindo sobre o processo fílmico no próprio ato de confundir ficção com biografia.

Em muitas entrevistas, das quais trago algumas falas do cineasta ao longo do texto, Apichatpong notavelmente traz aspectos da sua vida particular para as personagens e para a ambientação dos filmes, como as passagens em florestas e hospitais, lugares que permearam o começo da vida do diretor, além de mesclar o mundo vivido internamente pelas personagens e o reflexo dessas vidas na coletividade. A Tailândia não emerge como um lugar de afirmação daquilo que é periféricamente vivido no mundo em seus filmes, muito menos um local onde se busca afirmar-se geopoliticamente em relação aos locais de concentração em realização cinematográfica, e sim como um lugar onde se passam micro-histórias permeadas pela formação histórico-política das personagens, igualmente vivida pelo próprio cineasta.

O mote dos primeiros dois longas de Apichatpong, *Objeto Misterioso ao Meio-dia* (2000) e *Eternamente Sua* (2002), filmes que atraíram a atenção de críticos de cinema, partem da escuta dos relatos dos atores enquanto sujeitos-personagens inseridos naquela realidade e todo o espectro de temas que rondam suas vidas, bem como a relação que se estabelece com o cineasta. Ainda: em *Mal dos Trópicos* (2004), seu terceiro longa-metragem, não é diferente. O

diálogo mais comum estabelecido em seus filmes, até então, passa pela escuta dos sujeitos, filmagem de cenas criadas a partir da relação estabelecida entre o diretor e os atores não profissionais – já tensionando a noção de relato e história no filme – e montagem. Assim o é, do ponto de partida de como essas histórias produzidas conduzem a uma catarse pessoal, que envolve a relação entre o diretor, os atores, o montador, o sonoplasta, o projeto pode ser entendido como o processo de relação entre os participantes constituintes do filme. Ao compartilhamento de processo, associaremos o que Marco Gonçalves chamou de *etnobiografar* (2012), e a partir do mesmo antropólogo será traçado um paralelo com a obra do cineasta etnólogo Jean Rouch (ver: GONÇALVES, 2008).

Destacamos dois pontos descritos por Gonçalves sobre o gênero biografia (2012, p.20-21): o primeiro trata-se de um desinteresse da parte dos estudiosos do campo das ciências sociais, que beira a ser quase uma deslegitimação, a respeito do gênero por centralizar na figura de um indivíduo sua própria representação; o segundo ponto, a transversalidade da história da vida de um autor com as histórias das pessoas que o cercam, como também o contexto da sociedade que o cerca. A etnobiografia seria tanto uma formalização e o estudo das biografias a partir desses aspectos, mas também a afirmação do sujeito de pesquisa enquanto condutor da contação de sua própria história. Etnobiografar, enquanto processo de narração de si, é, portanto, colocar-se no centro a fim de que as relações formativas do indivíduo sejam explicitadas e consideradas, ressignificando também a ideia ficção e considerando a invenção de si como um meio de acessar essas formas relacionais. Nesse caso, tanto a ficção é conveniente à etnobiografia quanto a etnobiografia constitui os momentos ficcionais: em *Mal dos Trópicos* isso é notável, tendo-se acesso ao contexto no qual a Tailândia foi constituída, as influências artísticas de Apichatpong e a presença dos atores na elaboração do roteiro e na montagem.

Mal dos Trópicos é o primeiro filme de Joe que aborda frontalmente a presença militar no território tailândes e, ainda, por meio da relação entre os signos “militar” e “camponês” transfigurados através das personagens de um soldado e de um camponês, em uma Tailândia com o histórico de perseguições a comunistas e abusos cometidos a moradores das regiões próximas à selva, ou seja, com o histórico conservador. Localizadas em uma região de influências budistas e noções metafísicas locais, das quais estórias da cultura khmer vão ser protagonizadas, as materialidades criadas pelo filme vão indissociavelmente sendo elaboradas e pensadas com o(s) corpo(s) – seja o corpo tímido ou extrovertido das personagens principais, seja o corpo do fantasma e do tigre xamã que se transforma em outros corpos, mas também os corpos das árvores que compõem a floresta, assumida pelo diretor como uma personagem (como abordarei mais à frente).

A primeira parte dessa monografia vai dedicar-se a entender como um filme pode ser concebido enquanto campo de pesquisa, além de como ele constitui um modo de situar o próprio campo, como normalmente é feito na antropologia audiovisual, afeita a trabalhar com a realização de documentários agregados a uma etnografia. O jogo, por exemplo, entre uma série de mitos recriada, em *Mal dos Trópicos*, e a forma fílmica, está presente tanto na estrutura quanto na história do longa – e para o campo da antropologia pode ser proveitoso na medida em que pensa e coloca forma e conteúdo de um modo heurístico relevante para a escrita antropológica –, destacando distintas concepções em torno dos diferentes corpos(e naturezas), centralizando a produção de uma narrativa não voltada para o que é “verdade” e o que é “mentira”, e sim como é possível produzir um “real suficiente”, mitologicamente informado, em que a percepção dos sentidos é estimulada. Essa seara, contudo, não é uma novidade: a fusão entre “documentar” e “ficcionalizar”, no campo audiovisual da antropologia, tem grandes realizações com o cineasta e etnólogo Jean Rouch, cujas obras evidenciam modos de se construir uma materialidade etnográfica (Cf, Gonçalves, 2008).

Desenvolverei, portanto, no decorrer desta monografia, aproximações entre o método da *antropologia compartilhada* do etnólogo e cineasta Jean Rouch (GONÇALVES, 2008) com o fazer etnobiográfico em *Mal dos Trópicos*, por sua vez, como esse último pode colaborar na elaboração de um outro olhar, o apichatpongiano. Assim como a antropologia compartilhada surge em torno da questão da alteridade do cineasta-antropólogo para com o sujeito-personagem, fruto da relação entre ambos e do encontro de caráter fraternal, a etnobiografia dá a ver o caráter relacional da narrativa criada por e sobre uma pessoa: no nosso caso, Apichatpong Weerasethakul por meio da obra *Mal dos Trópicos*, na qual mistura fatos da vida particular do mesmo com acontecimentos vividos coletivamente.

A decupagem é, para esta investigação, uma operação de pesquisa do filme, visando a dar a ver como os relatos individuais e coletivos interferem na elaboração estrutural e da narrativa. Macroscopicamente, o filme é dividido em dois grandes blocos que se espelham narrativamente, sendo a primeira parte uma introdução à relação das personagens principais: Tong, o camponês, e Keng, o soldado, interpretadas por Sakda Kaewbuadee e Banlop Lomnoi, respectivamente. Assumidamente inspirado em histórias sobre o xamanismo khmer, em filmes tailandeses locais sobre amores proibidos e filmes estrangeiros, em influências que vão sendo mais ou menos perceptíveis no decorrer do longa, os blocos(ou partes) também vão mostrando os indícios de espelhamento – como mostraremos, a primeira parte(bloco) é estruturalmente paralelística com a segunda – nos quais são aqui denominados de *premonitórios*, por não assumir de cara a inseparabilidade entre as vivências mundanas e as vivências espirituais,

contrapondo os momentos *indiciosos*, só efetivamente representados na segunda parte. Intituladas pelo próprio diretor de “*Criatura estranha*” e “*Um Caminho do Espírito*”, primeira e segunda partes, respectivamente, serão analisadas cena a cena e a decupagem da obra constituirá a segunda parte desta escrita.

A decupagem, isto é, a sistematização das operações invisíveis possibilitadas pela montagem, não é apenas o ato de entender o filme enquanto formado por peças – sequências, cenas, planos, frames – que se encaixam, trata-se também de moldar a própria peça, que no caso é a cena e/ou o plano. Para esta monografia, decupar toma o sentido de recortar o filme já moldado, mirando a sistematização dos processos vividos durante a planificação e a montagem do filme; decupar, portanto, é analisar. Para citar um exemplo rápido, que exploraremos com o devido cuidado mais à frente: o caráter duplo da obra – como dito, dividida em 2 partes explícitas – que viabiliza essas comparações, só é possível graças às modulações filmicas, dadas por meio da introdução de novos créditos – letreiros, atores que não apareceram antes – dando início à parte do filme que demonstrará o caráter também elíptico da narrativa e da estrutura, relacionando o corpo encontrado morto na cena de abertura, do longa, e a expressão do militarismo naquela região fronteira(literal e metafórica) com a floresta.

Há outra dimensão que se faz necessário ressaltar. A história e as estórias fictícias constituintes de *Mal dos Trópicos* colocam em discussão ideias e práticas sociais que podem ser comparadas a uma série de pesquisas com povos indígenas. Para fins analíticos, tomarei analogicamente ideias desenvolvidas etnograficamente entre e com alguns povos ameríndios e com um povo localizado na Sibéria. Destaco como noções sobre “xamanismo”, “animismo” e “perspectivismo” podem se relacionar com a perspectiva êmica e xamânica retratada na obra de Apichatpong, sendo elas: a narrativa com a elaboração da estrutura filmica; as noções de duplos e a qualidade ambígua dos mesmos enquanto constituintes de papéis sociais; as metamorfoses e as mimeses corporais. O objetivo de aproximar esse campo de estudo da antropologia ao filme é oriunda da ideia, qual seja, a de que os corpos ensinam a lidar com as diferenças entre si. Portanto, a proposta de trazer por meio de um filme no qual entendemos estes corpos – os humanos, o tigre, o macaco, o xamânico, embebidos em uma mitologia local, khmer– os principais condutores da narrativa e da mitologia, partindo da hipótese de que, enquanto também sujeitos de uma mitologia, eles são capazes de constituir uma relação de comparação com teorias antropológicas, ampliando o campo de estudo da antropologia audiovisual. *Mal dos Trópicos*, nesse sentido, é uma abertura de caminho para se tentar compreender como outros filmes podem ser relacionados ao audiovisual etnográfico.

A obra, como dito antes, coloca em xeque os papéis entre personagem e sujeito, “documentação” e “ficção” e, não obstante, isso se dá pelas personalidades opostas dos protagonistas, enfatizando o recurso à ambiguidade utilizado pelo diretor, revelando a figura do duplo – a primeira parte do filme ressoa na segunda e ambas colocam em choque uma certa ideia de animalidade domável do ser-humano, comparável à natureza dos bichos. O recurso da montagem é decisivo nesse aspecto, pois é por meio dessa ambiguidade que se evidencia uma dimensão xamânica da imagem – “[...] *uma dimensão muito mais sensorial que racional, atravessada, sem dívida, por algo da ordem do espiritual*” (CODATO, 2014, p.1), na qual as personagens e nós, espectadores, atravessando a narrativa, somos desafiados a perceber que a animalidade só faz sentido no contexto de recusa ao pertencimento à floresta.

O xamã, na perspectiva de um modelo interpretativo, para contextos ameríndios (VIVEIROS DE CASTRO, 1996), desempenha o papel de tradutor, e, enquanto viajante do tempo e do espaço, “*Ao longo de suas viagens a outros mundos, ele observa sob todos os ângulos, examina minuciosamente e abstém-se cuidadosamente de nomear o que vê*” (CARNEIRO DA CUNHA, 1998, p. 13); a função de tradutor, que não ocupa um alto cargo em nenhuma hierarquia, é exercida por este que captura as intenções das coisas. Nesse modelo teórico, alicerçado em etnografias de povos ameríndios das terras baixas, o xamã é a pessoa que criará pontes de significância entre os seres, contrapondo o multiculturalismo:

[...] enquanto [a tradição euroamericana tem ideias e práticas que] se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas — a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados —, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 116)

Da mesma maneira que podemos depreender uma ideia de tradução das práticas xamânicas, pode-se pensar que o cinema – que eu mobilizo nesta monografia – exerce semelhante papel de mediação entre questões culturais e a imagem que se tem destas. A minha escrita, portanto, é também inspirada não só pelo que o filme em si lança às questões da antropologia audiovisual, como também objetiva dar continuidade a uma percepção transdisciplinar do mesmo, tanto para a antropologia quanto para o cinema. Acerca do xamanismo, a terceira parte desse texto irá se dedicar a analisar e compreender como os duplos, enquanto noções êmicas *khmer*, são compostos nessa obra.

Por fim, abordaremos como a percepção da etnobiografia pode colaborar numa reformulação do entendimento sobre o campo do audiovisual em paralelo aos estudos do campo da antropologia, lançando a seguinte questão: é possível – *aqui* – separar cinema de

antropologia? Em *Mal dos Trópicos* localizamos o modo de fazer cinematográfico de Apichatpong 'Joe' Weerasethakul e a produção de um material que parte de uma produção de si mesmo que indissociavelmente passa pelas histórias de outros; vislumbra-se no cinema uma possibilidade de comparar uma expressividade singular a modos de estar no mundo e de, evidentemente, se autorrepresentar por meio de outras pessoas que constituem a biografia de uma cultura em perspectiva micro. No contexto de se (auto)etnobiografar, o filme de autor¹ no qual Apichatpong pode ser compreendido, disponibiliza uma riqueza material a ser estudada, compreendendo a etnografia como um conjunto de expressões. Abordar esse cinema é, portanto, explicitar isso, além da construção de uma ética a partir de uma estética. A autoficção é, portanto, um meio pelo qual as representações socioculturais apresentam-se como uma via aos estudos no campo da antropologia audiovisual, em consonância com um modo de fazer cinema cada vez mais consciente do que e de como se faz presente.

¹ Filme no qual o autor principal, por vezes o/a diretor(a) cumprindo esse papel, tem uma liberdade artística maior, em que o filme não é tão controlado pelo produtor, que desempenha a função de vislumbrar criativamente o filme visando o lucro.

2. O FILME ENQUANTO CAMPO DE PESQUISA

Antes de abordar de maneira sistemática e direta o cerne deste trabalho – no capítulo terceiro –, faz-se necessário alinhar alguns pressupostos e escolhas analíticas que adotamos. Traremos, de modo breve, balizas centrais, de modo a dar sustentação ao que diremos mais à frente.

Questões que tocam a sua receptividade pela população e como isso afeta a própria produção dizem respeito às primeiras projeções públicas de cinema: desde *A chegada do trem na estação* (1895), filme com duração de apenas 50 segundos e *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895), de 49 segundos, ambos dos irmãos August e Louis Lumière, que patentearam o cinematógrafo, moveram e movem a compreensão do que pode o cinema quando entrega uma imagem ao público e ele a devolve. O primeiro causou tamanho espanto a ponto de fazer os primeiros espectadores daquela recente invenção saírem correndo ao acharem que havia um trem – o título é uma descrição exata do que vem a ser o filme; o segundo já se aproxima da realidade dos espectadores, refletindo o interesse de mostrar àquelas pessoas suas próprias vidas de uma percepção exterior a elas. O crítico de cinema André Bazin (1991) dá atenção teórica sobre o dispositivo cinema, tanto com espanto quanto com fascínio, partindo da fotografia – da modulação do tempo das imagens e de uma certa superação da pintura, visto que essa se prestava a buscar a fantasia da *hiperrealidade*.

O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação. [...] As virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real. [...] Na fotografia, imagem natural de um mundo que não sabemos ou não podemos ver, a natureza, enfim, faz mais do que imitar a arte; ela imita o artista. (BAZIN, 1991, p. 24)

Independentemente de o filme ser mais *high-tech* ou mais *low-tech*², espanto e fascínio são sentimentos comuns a quem acessa o cinema, visto que as novas tecnologias de imagens e sons possibilitaram que estórias como as presentes em *Mal dos Trópicos* pudessem ser verossímeis com a forma que são transmitidas oralmente. Não é de hoje, muito menos de uma área de estudo isoladamente, que o dispositivo cinema é analisado e considerado quanto à

²*High-tech* e *low-tech* significam alta tecnologia e baixa tecnologia, respectivamente.

sua capacidade de mostrar pontos de vista de pessoas que buscam representar a realidade e modos de revelar o invisível em diversos níveis (WILLERSLEV, 2012; LAGROU, 2007). Contudo, o que revelam as questões levantadas por Bazin e por antropólogos que trabalham com audiovisual, como Faye Ginsburg (1999) e Marc Piault (1999), é que o campo acadêmico da antropologia tem mais dificuldade em relação ao reconhecimento das possibilidades do audiovisual – não só da prática, mas dos materiais produzidos – como ferramenta de investigação do social. Faye fala da dificuldade da institucionalização de um programa da antropologia visual, enquanto Piault, da necessidade de um reconhecimento léxico em diferenciar visual de audiovisual, reivindicando a presença desse último enquanto uma área a ser estudada com vocabulário próprio. Pode-se identificar um problema comum em ambos que limita essa mudança para a criação de um programa mais plural. A proposta de analisar *Mal dos Trópicos* parte do intuito de trazer um exemplo de como um filme de gênero, definido por ser categorizado em uma temática e num estilo de filmar, compreendido por alguns enquanto *cinema de fluxo*³, pode e cabe ser levado em consideração por suscitar questões que estão inseridas no meio social.

A defesa de uma multiplicidade de referências de produções audiovisuais dentro do estudo etnográfico do audiovisual, que possibilite, portanto, parâmetros possíveis e não regras estéticas sem contornar os debates que o campo antropológico aborda, parte também da ideia de que o antropólogo/etnógrafo/cineasta inscreve questões a partir de suas experiências – a partir de suas memórias e também da invenção delas – e pelo fato de que nenhuma experiência constatada ou filmada é total, ou seja, não corresponde à vida, mas contém sentidos.

Na realidade, a antropologia visual reenvia a uma situação que é precisamente a que deveria ser objeto da antropologia: como é possível pensar a relação com o Outro, do uno com o múltiplo, da vida com a substância, do indivíduo com a sociedade, da sociedade com a Natureza? O objetivo não é mais, na realidade, descrever os fatos e os objetos, mas de *tornar pensável a possibilidade de toda a relação e a necessidade de se estabelecer uma troca, qualquer que seja a probabilidade de realizá-la como compreensão efetiva.* (PIAULT, 1999, p.18)

³[...] um tipo de cinema pleno de sensações, que desencadeiam uma multiplicidade de estados possíveis, a partir de uma série de procedimentos (uso da câmera corpo, investimento em fios narrativos, etc) que exploram a relação corpo/espaço dentro de uma experiência do tempo como atmosfera. (SILVA, 2009, p.7).

É nesse sentido que penso que o estudo do audiovisual pode contribuir para a construção de uma noção ampliada sobre a estética nesse contexto da antropologia, bem como os sujeitos envolvidos nos filmes se entendem participantes, pensando a presença destes como primordial para a construção de um programa ético-estético: pensa-se não apenas um documentário como forma de registrar, mas de também representar as percepções dos sujeitos envolvidos, e a partir do vínculo criado entre o cineasta e os mesmos. Essa é uma concepção trabalhada pelo cineasta e etnólogo Jean Rouch, figura protagonista no campo da antropologia audiovisual e fundamental na criação do gênero fílmico *etnoficção*, que vem a ser justamente a ficção elaborada a partir da documentação – por meio do documentário audiovisual – junto aos sujeitos de pesquisa, que costumam ser personagens e criadores das próprias histórias e narrativas fílmicas.

O objetivo desta seção é enfatizar o recorte temático que a captura pelo audiovisual prevê, sendo *Mal dos Trópicos* um outro e atualizado ponto de partida para reformular as potencialidades cinematográficas no meio antropológico.

2.1 O paradigma rouchiano: a ficção como possibilidade

Como o pensamento sobre a elaboração da dimensão xamânica da imagem presente em *Mal dos Trópicos* – iniciado por Codato (2014), como mencionei rapidamente antes, ao relacionar a ambiguidade presente no filme com o caráter duplo carregado pelas personagens ao ocuparem papéis opostos e, de certa forma, complementares – pode auxiliar em novas abordagens metodológicas de pesquisa com o campo da antropologia audiovisual? Para contribuir nessa discussão, tomamos emprestados as análises e os relatos de campo da experiência do cineasta e etnólogo Jean Rouch, também um dos pioneiros na elaboração da ideia de *antropologia compartilhada*⁴, fundamental para a elaboração de um programa que chamo de ético-estético nos meios antropológico e audiovisual. O que Rouch fará de diferencial, tomando o dispositivo cinema como principal meio de elaboração, de exploração e de vazão de

⁴A princípio, o próprio Rouch teria sido o difusor dessa ideia (ROUCH, 2003c, p.185 *apud* GONÇALVES, 2008, p. 2).

sua antropologia, é tornar o(s) *outro(s)* como sujeito ativo na elaboração da própria representação, tirando-o do lugar de objeto.

As questões epistemológicas propostas por Rouch a partir de sua produção fílmica da década de 50 implicam, necessariamente, uma conceituação sobre o que significa o fazer etnográfico e o fazer fílmico o que, por sua vez, ajuda a apreender o significado de ‘etnografia fílmica’ e tudo o que deste conceito deriva para a Antropologia quando se procura realizar uma transposição do real para imagens. Assim, o cinema de Rouch se inspira nos conceitos da Antropologia e sua Antropologia está inspirada na sua percepção das imagens e do cinema. (GONÇALVES, 2008, p. 14)

Jean Rouch, portanto, forjou debates por meio de filmes (curtas, médias e longas-metragens) tanto no campo ético da produção destes e da representação desses *outros* quanto no campo estético, sendo os comentários dessincronizados em forma de narração uma marca sua⁵; o filme *Os Mestres Loucos* (1955) ainda hoje é emblemático, ao trazer a representação dos *hauka*⁶ numa perspectiva hiperbólica, destacando a inversão de papéis entre o outro e o suposto sujeito *que* pesquisa, isto é, o que é destacado em tela é uma série de imagens, de re-apresentações, a fim de dar a ver as ações coloniais europeias na África, propondo uma reflexão sobre o colonialismo, assim como outra a respeito da “[...] *produção do conhecimento na Antropologia baseada na relação nativo/antropólogo*” (GUINSBURG, 1994, p. 9-10 *apud* GONÇALVES, 2008, p. 27). A participação criativa dos ganenses em *Os Mestres Loucos* é central; sendo o primeiro da ‘trilogia migratória’, com *Eu, Um Negro* (1959) e *Jaguar* (1967) em seguida, respectivamente. *Os Mestres Loucos* traz um duplo distanciamento: o dos ganenses em relação à percepção dos *hauka* e a dos mesmos em relação ao que os colonos britânicos e franceses representavam. Rouch trouxe para o cinema e para a antropologia questões sobre os modos de representação, a ritualização do próprio fazer fílmico, o debate sobre a alteridade nas relações de pesquisa e produção de conhecimentos antropológicos e, por fim, o modo como a atuação – ficcionalização de histórias e estórias – pode estar mais próximo de uma realidade possível do que os registros usuais da antropologia audiovisual até então⁷.

⁵ Essa marca bem característica dos filmes de Rouch dá-se primeiramente pela limitação tecnológica da época, mas com o tempo foi sendo também incorporado ao seu cinema.

⁶ No capítulo ‘FILME-RITUAL E ETNOGRAFIA SURREALISTA: OS MESTRES LOUCOS DE JEAN ROUCH’, Marco Gonçalves começará introduzindo o significado de *hauka*, já encaminhando quem são os mestres loucos que dão nome ao título do filme (2008, p.27): “Na língua *songhay-zerma*, *hauka* significa ‘louco’ e assim os Songhay consideram os espíritos *hauka* como loucos que fazem coisas fora do comum, acentuando o lado burlesco e de imitação das autoridades do colonialismo inglês e francês (Stoller, 1992b:145).”

⁷ Marco Gonçalves (2008) contrapõe os trabalhos do antropólogo Marcel Griaule (1898 - 1956), que era mais interessado em fazer registros de rituais em desaparecimento; nesse percurso, ele acabava negligenciando a África contemporânea para privilegiar a África pré-colonial.

O prefixo ‘etno’, no entanto, apesar de inscrever um (novo) cinema nos debates antropológicos, ainda é o que assegura um lugar para esses filmes no campo da problematização etnográfica: ele assume um distanciamento para se dizer a par de tudo que está em jogo e sinalizar que ali – na *etnoficção* da possessão dos *hauka*, por exemplo – certamente há algo que merece a atenção dos antropólogos. Paradoxalmente, é a ficção que possibilita uma nova percepção sobre o que pode o cinema feito em compartilhamento com aqueles que sempre foram percebidos como objetos pelos europeus.

Como n’*Os Mestres Loucos*, entendemos a necessidade de dar atenção aos modos de representação fílmica, e por isso tomamos a obra *Mal dos Trópicos* como sujeito de um olhar para o audiovisual sob a ótica do campo acadêmico da antropologia. Como mencionado antes, essa denominação de cinema de fluxo provém da modulação de tempo, imagem e som que alguns filmes inauguraram entre as décadas de 1990 e 2000 (SILVA, 2007), a fim de movimentar uma experiência sensorial entre obra e espectadores. Contudo, ela não dá conta de projetar o significado que a sensibilidade corporal tem para os corpos e as agências do longa em cena, em associação por um espírito em comum, nos quais o som, em contexto de caça na floresta, por exemplo (WILLERSLEV, 2012), demonstra que a diferença entre caça e caçador é apenas o referencial – semelhante ao modelo multinaturalismo perspectivista, elaborado por Viveiros de Castro para povos das terras baixas ameríndias (1996) –, pois tanto ser humano quanto bicho necessitam caçar, e a reprodução do som por esses seres tem o desiderato de atrair a presa. Tanto Rouch quanto Apichatpong assumem que “[...] a diferença não é uma restrição mas uma adição” (ROUCH, 2003b, p. 137 *apud* GONÇALVES, 2008, p. 14), estando o primeiro baseando-se na relação antropólogo/nativo e na descolonização da imagem, até então existente, sobre os africanos, enquanto o segundo na relação do cineasta com os participantes do filme e suas histórias, nas múltiplas naturezas dos seres vivos, na sua(s) memória(s) e como entre o esquecimento, a lembrança e a ficção(de mitos também) existem verdades maiores. Enquanto com *Os Mestres Loucos* nos perguntamos “o que pode o *outro* enquanto *sujeito* participante da própria representação?”, remetendo-se a uma tensão civilizatória originária de um contexto colonial, com *Mal dos Trópicos* nos questionamos ‘ainda é pertinente aludirmos à separação estanque dos tipos de agências dos seres sociais, baseada em concepções específicas sobre as naturezas de cada?’, em que esse segundo filme nos indica um regime no qual entre os seres e as coisas há um amplo compartilhamento de atributos, buscando-se mostrar a inseparabilidade e a duplicidade desses papéis por meio dos corpos.

Rouch busca uma nova forma de filmar não a partir do cinema da verdade, mas sim da construção por meio da *verdade do cinema*, para a verdade suficiente das situações etnográficas passíveis de construção, algo explorado com mais firmeza nos outros filmes da trilogia. Deleuze destaca essa produção epistêmica dada através da antropologia com o cinema, na qual a obra rouchiana é fulcral:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro.... O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo ... Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema... É isso que Jean Rouch entendia ao falar em “cinema-verdade”. (DELEUZE, 2005, p.183 *apud* GONÇALVES, 2008, p.137).

Assim tomo Jean Rouch e suas colaborações ao campo da antropologia audiovisual para esta monografia: na elaboração de verdades próprias ao cinema enquanto mediação de representações e devires. Ao usar o falso enquanto objeto de jogo, ele abre um escopo de manifestações no audiovisual. Em *Mal dos Trópicos*, contudo, isso se expande a uma escala na qual o caráter transformativo do corpo é a própria instrumentalização do devir das personagens, conforme desenvolverei.

2.2 A decupagem na metodologia

Para mim, como etnógrafo e cineasta, não existe quase barreira entre filme documentário e filme de ficção. O cinema, a arte do duplo, é sempre a transição do mundo real para o mundo imaginário, e etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é um permanente cruzar de um universo conceitual para outro; ginástica acrobática, em que perder o pé é o mínimo dos riscos. (ROUCH, 2003c, p. 185 *apud* GONÇALVES, 2008, p.2).

Para compreendermos *Mal dos Trópicos* em sua originalidade metadiscursiva – ou seja, que enfatiza tanto o fazer cinematográfico no próprio filme quanto a condição de individualidade em meio a outras pessoas e seres –, incorporando uma noção xamânica na estrutura e na história – pois a vida das personagens na primeira parte reflete em como os papéis

se transformam após a transição para a segunda parte, algo que é demarcado por fotografias, vestimentas e mudança de ambiente –, faz-se necessário acessá-lo através da decupagem, isto é, sistematizando as operações invisíveis possibilitadas pela montagem.

De origem francesa (no original, *découpage*), decupar significa recortar dando forma, ou seja, não é apenas o ato de entender o filme enquanto formado por peças – sequências, cenas, planos, frames – que se encaixam, mas moldar a própria peça, que no caso é a cena e/ou o plano. No nosso caso, decupar toma o sentido de recortar o filme já moldado, mirando a sistematização dos processos vividos durante a planificação e a montagem do filme; decupar, portanto, é analisar. Não é de hoje que se vem discutindo a respeito da montagem ter o poder de revelar aspectos da vida social que uma escrita etnográfica não tem sozinha. Como bem dito por Christian Suhr e Rane Willerslev (2012), a antropologia observacional moldou o modo de filmar a etnografia audiovisual, construindo pelo modo “mosca na parede” de filmar, ou seja, aquele modo que vislumbra o momento filmado sem interferir nele em justificativa de manter-se neutro, mas a montagem e a dita “manipulação” de imagens pode ser mais eficaz para revelar esses aspectos do que forçar uma certa ideia de real intocado.

Isso nos traz de volta a questão central do que constitui o invisível. Para o cinema observacional, o invisível pode ser descrito como aquilo que é visto, mas nem sempre é percebido. Ao focar naquilo que são aparentemente detalhes mais “triviais” dos acontecimentos diários, o cinegrafista, junto com os espectadores, passa a observar os menores detalhes do dia-a-dia da existência humana.[...] Enquanto cineastas observacionais tendem a evitar o uso de dispositivos de manipulação nos filmes e de montagem disruptiva na intenção de preservar a “congruência entre o assunto vivenciado pelos cineastas e o filme vivenciado pela audiência” (Colin Young, quoted in Henley 2004:115), descobrimos que a montagem, juntamente com outras formas de manipulação cinematográfica, é uma pré-condição para evocar o invisível por si só. (SURH; WILLERSLEV, 2012, p.284, tradução nossa)

A decupagem, enquanto prática constituinte do processo etnográfico na antropologia audiovisual, possibilita que a estrutura do filme seja compreendida em seu sentido próprio, entendendo o desenvolvimento fílmico como algo além de uma escrita com imagens ou uma extensão da literatura antropológica. O professor, produtor musical e pesquisador em cinema Bernardo Oliveira (2020), na fala “A imaginação como potência” da XXIII Mostra

Tiradentes, propõe pensar o cinema como produtor de realidades, não necessariamente por meio da fabulação e da narrativa, ou seja, do formato *storytelling*⁸ hollywoodiano. Então, o que veio antes, o modo “mosca da parede” ou o cinema? Os primeiros filmes estavam exclusivamente interessados na captura do processo fílmico, sem a pretensão de contar uma história. Por que, então, não pensar que as primeiras etnografias audiovisuais foram inspiradas no cinema de histórias? Por que não, então, pensarmos que a antropologia audiovisual pode ser refundada a partir do cinema, visto que ele é outra coisa? Por isso, não basta perceber e sentir o filme como uma construção de um roteiro e de uma cronologia linear, mas pensar uma antropologia audiovisual nos termos de certos cinemas.

Em *Mal dos Trópicos*, tratando-se de composição imagética, a construção dos personagens, as contradições sociais, a ambiguidade dos gestos e dos ambientes são até simples e bastante estáticos. Talvez uma das grandes questões de produção que tornam esse caráter mítico uma interpretação mais íntima seja pela presença do tigre e pela forma como ele é filmado por Joe. *Mal dos Trópicos* é, portanto, pela natureza temática, esse ponto de encontro entre questões estéticas e antropológicas, que por meio da forma como é conduzido e composto demonstra claramente suas influências e se posiciona ativamente na construção de novas. A câmera prevê essa criação da realidade (DEREN, 2012, p. 144), uma vez que esta é conhecida por nós, mas passa a adquirir percepções e recortes pelas capacidades de técnicas que “[...]embaralham a realidade e a realidade desse embaralhamento é essencialmente potencial” (A IMAGINAÇÃO COMO POTÊNCIA, 2020).

Aqui, a realidade é antes filtrada pela seletividade de interesses individuais e modificada pela percepção prejudicial para tornar-se experiência; ela é, assim, combinada a experiências similares, contrastantes e modificadoras, tanto esquecidas como lembradas, para se assimilar a uma imagem conceitual; esta, por sua vez, é sujeita às manipulações da ferramenta artística; e o que finalmente emerge é uma imagem plástica que é, por direito próprio, **uma realidade**. (DEREN, 2012, p. 137. Grifo Nosso)

⁸Contação ou narração de história.

Para fechar esta seção e, enfim, irmos de modo mais detido ao filme, *Mal dos Trópicos* é metadiscursivo nesse sentido amplo: por *traduzir* na imagem um aspecto xamânico vivenciado – diluído ao longo do filme ou não, a associação entre as personagens principais se dar por uma certa oposição entre personalidades, as conversas com os bichos na segunda parte, as pinturas corporais demarcando uma mudança corporal e espiritual, entre outros –, pois assim como o olhar (literal, mas também o ato em si) que existe entre as personagens é basilar para compreendermos a relação que se estabelece a partir de noção de unidade de espírito e que é preciso de uma figura que torne essa união explícita (no caso, o xamã), o olhar do espectador sobre essa situação é o que torna o filme possível pois é por meio dele que acessamos essa compreensão sobre esse tipo de relação do ser-humano com o seu redor. Essa é uma perspectiva que pode inclusive ser comparada a certos modelos de tradução de socialidades e metafísicas ameríndias, justamente por parte do aporte teórico que faço uso nessa monografia usar exemplos de vivências afins.

Por meio de uma cinematografia singular (afinal, não é só em um filme que isso é realizado), o próprio Joe é um dos pioneiros a tratar sobre esse assunto, refletindo, portanto, em *Mal dos Trópicos* outra forma de relacionar vivências com as possibilidades que o cinema dá enquanto meio artístico: comparar corpos e naturezas (homem/tigre/árvore), comparar materialidades próprias do cinema em contato com a criação de uma realidade, comparar potências entre documentar e ficcionalizar em geral e estabelecer uma política da diferença é como entendemos a inscrição do cinema de Apichatpong através por meio de seu filme nos debates na antropologia.

3. DECUPANDO *MAL DOS TRÓPICOS*

Os seguintes subcapítulos tratarão de compor uma descrição do filme, ressaltando já alguns aspectos a serem abordados em seguida, e, como dito antes, serão divididos em duas partes, trazendo análises dos aspectos narrativos e estruturais. A decupagem, realizada de modo a mostrar a construção de plano por plano, foi entendida como uma maneira de lidar “corpo a corpo” com as materialidades práticas e teóricas suscitadas, que vão ganhando força na medida em que são descritas e acompanhadas mais de perto.

Mal dos Trópicos é dividido em precisamente 20 capítulos, nos quais os 10 primeiros constituem a primeira parte e os 10 últimos, a segunda parte. A primeira metade chamo de “Da primeira parte: ‘Criatura Estranha’”, título emprestado pelo próprio filme assim como a denominação da segunda, na qual nomeio de “Da segunda parte: ‘Um Caminho do Espírito’”, pela ênfase que a qualidade *multinaturalista*, ou seja, diferentes corpos – vegetal, humano, fantasmagórico, xamânico, primata – dão sentido ao rumo das personagens.

3.1 Da primeira parte: “Criatura estranha”

Para quem acessou ao trailer ou à sinopse de *Mal dos Trópicos* e se deparou com os letreiros iniciais, o texto inicial pode parecer desconexo com a proposta geral. Neles há a seguinte frase, pertencente ao poeta japonês Ton Nakajima: “*Todos nós somos feras selvagens por natureza. Nosso dever como seres humanos é tornar-se adestradores que mantêm seus animais sob controle, e até mesmo os ensinam a cumprir tarefas distantes da realidade*”. Ela vai ganhando sentido quando acessamos as cenas seguintes, de uma Tailândia ocupada por militares⁹, que inicialmente investigarão o aparecimento de um corpo humano morto na fronteira com a floresta, em uma região descampada; simbólica, metafórica e literal (CARNEIRO DA CUNHA, 1998; ver também WILLERSLEV, 2012), aos poucos a fronteira

⁹As primeiras cenas revelam uma Tailândia ocupada por militares, situação que prevalece nos dias atuais, inclusive durante a filmagem de seu último filme, *Memória*(2021), e que sacrificou a presença do diretor por conta da censura das temáticas abordadas em seus filmes. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/03/23/culturaipsilon/noticia/apichatpong-weerasethakul-procura-a-tailandia-na-colombia-1765929>>. Acesso em 14 ago. 2022

vai ganhando espaço ao longo do filme. A frase, portanto, faz referência àquele começo, pois demonstra uma justificativa à ocupação dos militares na floresta, tratando-se de um lado domado dos personagens: a presença militar é literal e metafórica nesse contexto.

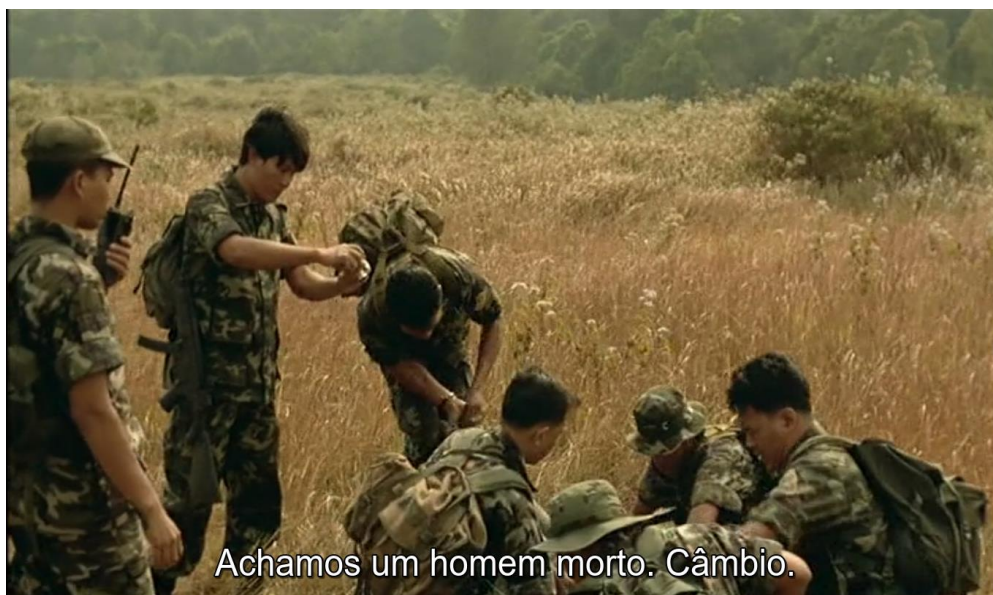


Figura 1 – Os soldados localizando e fotografando o cadáver.

No filme, os soldados, dentre eles Keng, interpretado por Banlop Lomnoi, presente em outras obras de Apichatpong, precisam lidar com um cadáver encontrado perto do limite da floresta, uma fronteira que indica um espelhamento com a segunda parte do filme. *Mal dos Trópicos* começa utilizando um dispositivo narrativo que é afim ao que Walter Benjamin (1985) elabora sobre a figura do narrador, a saber: a autoridade da morte.

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. [...] A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural. (BENJAMIN, 1985, p. 207-208)



Figura 2 - Cenas iniciais no limite entre a floresta e o descampado.



Figura 3 – Um homem nu andando no limite entre a floresta e o descampado.

A partir da presença dos militares e da forma como lidam com aquele cadáver, o filme vai nos indicando uma abordagem mais material, em que a morte do corpo é um fim em si mesma, demonstrada também pela labuta dos soldados.

O momento de descontração é quebrado pela enfática reaparição do soldado Keng, indicando que, dentre aqueles outros, ele é um que será de participação importante para o filme. Os soldados são recebidos por uma família camponesa que mora no meio do caminho entre o descampado limítrofe com a floresta e o suposto local aonde eles levarão o corpo. Logo após a

aparição de Keng, surge um plano apresentando Tong, que aparece suspeitamente das matas, visto que, logo depois que os soldados se deslocam levando o corpo, um homem nu aparece correndo e este se assemelha muito com aquele; traça-se, portanto, um paralelo entre a aparição frontal de Tong e a do homem nu de expressões confusas. Ele se reúne àquela família também, indicando ser um de seus membros.



Figura 4 - Observando o corpo e contando histórias de fantasma.



Figura 5 – O corpo é filmado em seu “novo” estado.

Os soldados são recebidos para um jantar, e tão logo que se reúnem, os olhares entre Keng e Tong são percebidos pela figura da matriarca – a um só tempo, o corpo está pendurado

numa árvore e conversas sobre fantasmas acontecem. O corpo é observado enquanto eles comem, denotando que a vitalidade física do morto está lá, porém em outro estado. O morto, de certa forma, tem seu lado da história considerado ao ter um plano exclusivo para ele; é filmado como uma *premonição* que se inscreve por meio de outra personagem que não deixou de estar presente por estar em outro plano de existência. Chamo de *premonição* o que no mundo dos humanos é expresso por pequenos acontecimentos que não mudam o decorrer deles mesmos, mas que em um contexto de suspensão entre seres e *coisas* (INGOLD, 2015), convivem entre si, como fantasmas, macacos, tigres e humanos; o sobrenatural só existe, nesse sentido, em um mundo antropocêntrico, pois nesse mundo das *coisas* prevalecem as políticas de naturezas (VIVEIROS DE CASTRO, 1996). A morte (do corpo físico), na verdade, vai rondando o filme sem que saibamos, visto o plano seguinte, que apresentará a cachorra de Tong com câncer terminal, a ser diagnosticada em seguida; a morte é uma das qualidades que constituem o motivo do filme; a marca da fronteira é justamente a capacidade desses corpos de estabelecerem uma comunicação, dado que os corpos demonstram modos semelhantes de estar no mundo. A morte no filme, premonitória e iminente, comunica, não sendo necessárias palavras para entendermos ela enquanto um recado, pois os modos dos corpos de se fazerem presentes são o suficiente, são a própria expressão da obra.

A arte não se expressa do mesmo modo que a linguagem verbal faz, porque se o fizesse, não precisaríamos da expressão artística. É pelo motivo de a arte comunicar algo diferente da língua falada – e cada arte o faz de maneira específica – que artista não pode explicar ou traduzir em palavras o que acabou de comunicar em imagens, sons ou gestos. (LAGROU, 2007, p.120)

O filme vai mostrando sob quais fronteiras ele se inscreve e como elas, além de estarem presentes sob temática, estão presentes sob forma. A morte, pode-se dizer, é uma dessas fronteiras, e o corpo é seu ponto de partida, seja ele da floresta, seja ele do urbano; seja ele do morto, seja ele do vivo; seja ele do soldado, seja ele do camponês.

Continuando na história, vamos sendo apresentados ao cotidiano urbano que cerca as personagens, momento em que começa “oficialmente”, pois vão entrando as cartelas com os letreiros indicando os nomes dos participantes do filme – parece haver uma necessidade de tocar em todas essas fronteiras antes de demarcar o começo do filme de fato. Tong está num ônibus e uma mulher flerta com ele; o sorriso dele denuncia uma certa inexperiência com esse tipo de movimento, característica singular do ator que o diretor diz ter incorporado à personagem (QUANDT, 2009, p.124). Por coincidência, Keng aparece ao lado do ônibus, numa espécie de caravana do exército, e o convida para sair casualmente.

Por outro lado, vamos conhecendo mais sobre a figura tímida de Tong. A cidade vai se mostrando um lugar que representa a labuta do dia a dia, na qual ele também vai trabalhar em uma fábrica de gelo. Tanto o camponês quanto o soldado expressam por meio de seus ofícios o lado material das ações dessa primeira metade do filme: o trabalho braçal é uma expressão da dominação referenciada nos letreiros iniciais. A caracterização dele na fábrica de gelo faz referência a um *ethos* militar presente nessa primeira parte, por meio de gestos repetitivos que domam esse corpo, em que até os momentos de descontração são localizados.

As cenas da fábrica de gelo são intercaladas com Tong vestido de soldado perambulando pela cidade na tentativa de conseguir um emprego melhor. O ato de ele, um camponês, vestir essa roupa é um modo de revelar as tentativas de se camuflar diante das relações cívico-militares existentes na Tailândia: de acordo com Apichatpong, em expedições intuídas para a realização de seus filmes, a parte camponesa é fugitiva das perseguições militares aos comunistas (WEERASETHAKUL, 2009, p.83).



Figura 6 – Tong é um trabalhador braçal que se descontra nas horas vagas.

Na última cena de Tong na fábrica de gelo, ele olha para a frente e o plano muda para uma filmagem de um lago artificial no meio da cidade. O olhar sobre o horizonte – na possibilidade de ver a si mesmo refletido no futuro – é o sentido maior de gênese dessas fronteiras entre os corpos, um olhar orgânico que se mescla com olho mecânico da câmera.

O perseguido é um alvo para o perseguidor, mas este alvo tem, em *Mal dos Trópicos*, a estrutura circular e concêntrica do olho-câmera, fazendo-se, sucessivamente, o olho de Keng e o olho de Tong.[...] A câmera é, pois, uma máquina desejan- te que,

alternadamente, segue e precede ora a presa, ora o predador.(MONDZAIN, 2010, p.187)

O olhar é o alvo e a flecha, e alvo de Tong é seu futuro; a cena do lago sinaliza uma pequena transição no filme, pois a partir dela teremos Keng e Tong juntos o tempo todo. Existe o lado do lago no qual se encontra Tong, realizando o trabalho braçal na fábrica de gelo, e existe o outro lado, no qual se encontra Keng e uma possibilidade de relação latente. É uma fronteira que eles cruzam e que não tem volta.

É chegado o momento do filme em que eles se encontram, e o momento não poderia ser mais emblemático: tudo girava em torno do cruzamento da barreira da impessoalidade/casualidade para um laço de intimidade. Keng tenta ensinar Tong a dirigir para que o último tenha a possibilidade de trabalhar entregando gelo. Depois desse momento, começa a chover e os dois abrigam-se em uma palafita; ficam mais explícitas, então, as intenções de aproximação do soldado Keng com o camponês Tong – o soldado pergunta se o colega está com frio e oferece-lhe uma fita da banda *The Clash* para aquecer-lhe. Tong não percebe nas entrelinhas o interesse por trás dos convites de *ensinar a dirigir* e *ir ao acampamento dos militares*, nem do presente e da pesquisa que Keng fez para saber sobre seus gostos, reafirmando a ingenuidade e um certo desleixo em situações como essa, convocando e explicitando o seguimento da história também influenciada pelo contraste de personalidade dos atores.

A pausa no meio do filme é um espelho no centro que reflete ambos os lados. Os dois personagens de *Mal dos Trópicos* foram baseados nos dois atores. O trabalho foi reescrito para levar em conta as qualidades deles durante as filmagens, tais como a timidez e seus gestos improvisados, e isso mudou novamente na edição.(QUANDT, 2009, p.124)

Tong mostra uma foto dele vestido de soldado, em uma indicação de mimeses do seu amigo militar, a saber, uma estratégia de sedução (WILLERSLEV, 2012), em que Keng comenta: “*Os soldados têm o coração solitário. Nunca se morre de morte natural*”. Ele olha com ternura para a foto e continua olhando até o final da cena.



Figura 7 – A cachorra de Tong estirada no meio da pista.

Mudança de cena. Eles estão de volta ao caminhão e se deparam com a cachorra do início do filme. Ela está estirada no chão; Tong confunde-a com uma criança. A montagem que segue a partir dessa cena do encontro da cachorra vai mostrando como se modifica a relação entre os dois protagonistas: de um lado, Tong querendo conseguir um emprego melhor usando a farda de soldado – que tem definitivamente um sentido ambíguo pelo contexto Tailandês e do próprio filme, como já exposto – enquanto perambula pela cidade; do outro, Keng passando a frequentar o ambiente familiar de Tong, frontalmente demonstrando interesse no camponês. A intimidade tem seu início carimbado quando o soldado ajuda a levar a cachorra ao veterinário, pois eles passam a fazer tarefas juntos. Com a ida ao veterinário, Keng descobre que Tong não sabe ler; o conhecer o *outro* até no que não se gosta de revelar demarca o início da criação de uma linguagem entre os dois.

Depois desse marco, Keng e Tong passam a sair publicamente juntos e Keng declara explicitamente o que ele sente quando está longe do amante – nesse ponto, vale dizer que a noção de amizade não dá mais conta do que o envolvimento dos dois significa, e amante aqui está mais para o sentido de que ele (Tong) é alguém que Keng passa o tempo amando (expressa declarações de amor e o desejo de se aproximar da família, leva para sair pela cidade, dá presentes, busca saber quais seus gostos musicais e conhecer mais pessoalmente).



Figura 8 – Uma saída pela cidade.

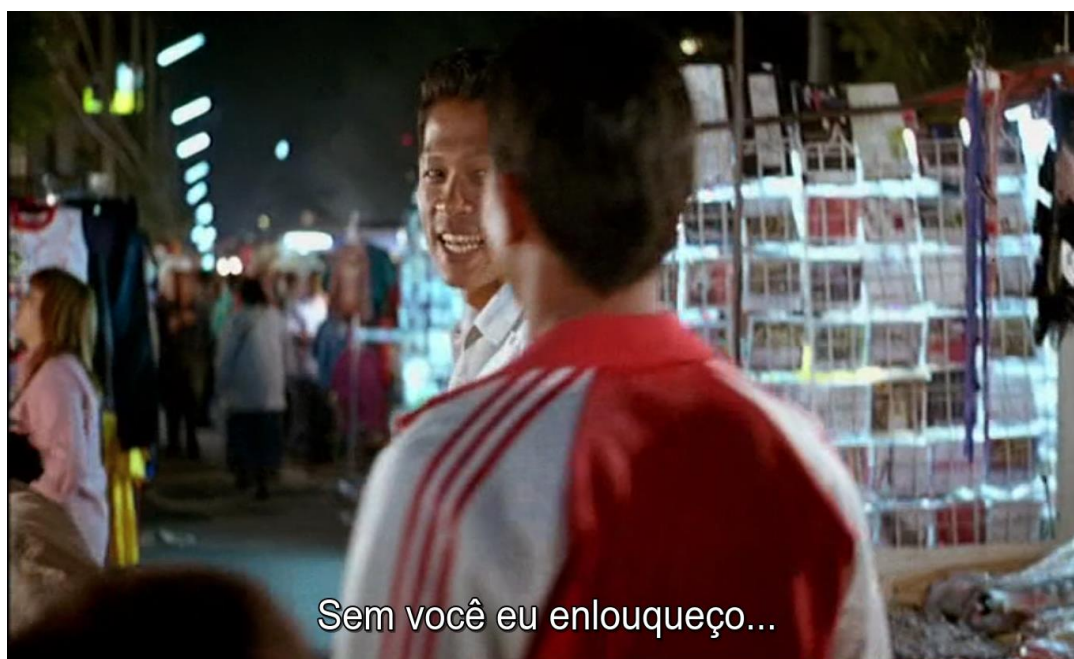


Figura 9 – Uma declaração.

Nesse mesmo tempo, Keng faz um movimento de buscar amadurecer com Tong: leva-o para comer fora e para o cinema, onde eles trocam carícias. Essa cena é também um espelhamento com um dos filmes prediletos de ‘Joe’, *Adeus Dragon Inn* (2003), do cineasta Tsai Ming-Liang (QUANDT, 2009, p.124; ver também SILVA, 2009), um filme sobre um cinema prestes a fechar e, ainda sim, permeado por presenças que não se sabe serem pessoas

ou fantasmas. Ambos os filmes são usados para exemplificar o cinema de fluxo e também se utilizam do uso da fantasmagoria como dispositivo para dar a ver os processos de realização cinematográfica. O paralelo com o filme de Tsai não é gratuito, pois ambos nos remetem às presenças que permanecem e constituem o cinema, tanto no filme quanto na ideia de cinema. A imagem xamânica é também fantasmagórica, a saber, constituinte da segunda parte, que não se aproxima de forma brusca, mas vai sendo revelada gradualmente. A retomada dessa fantasmagoria em *Mal dos Trópicos*, portanto, constitui um trabalho ancorado em outros; os dois protagonistas da primeira parte, Keng e Tong, tencionam esse lugar da imagem no contexto em que são produzidas, sempre entre fronteiras visíveis e invisíveis:

Segredos. Excitação. O proibido. Manter as coisas escondidas. Luxúria e morte. Essas são as palavras que definem o cinema para mim. [...] Temos fantasmas de pessoas comuns, fantasmas de militares, fantasmas de monarquia, fantasmas de monges, fantasmas que trabalham pelos direitos humanos e uma multidão de outros, todos empacotados na sociedade tailandesa. (WEERASETHAKUL, 2009, p. 60-61)

As cenas da sala de cinema e do banheiro, presente em ambos os filmes, remetem a certas presenças que antecipam uma noção de deslocamento e exceção nesse contexto, pois mesmo eles trocando carícias, é um contexto de proibição, que na realidade tailandesa só existe enquanto estória, ou melhor, enquanto *verdade do cinema* (DELEUZE, 2005, p.183).



Figuras 10 e 11(abaixo): Momento da sala de cinema: *Mal dos Trópicos* acima e *Adeus Dragon Inn* abaixo.

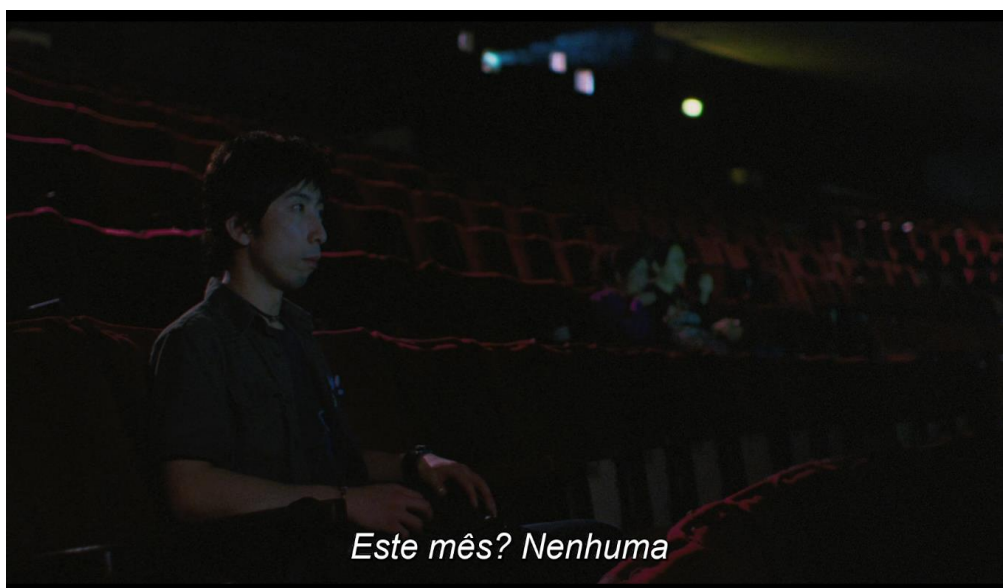


Figura 11



Figura 12 e 13(abaixo) -Momento do banheiro dos dois filmes.



Figura 13

Entre momentos de descontração da sequência no cinema, a matriarca da família de Tong encontra um bilhete, revelando-se uma declaração, que simboliza a união dos dois personagens principais. *Mal dos Trópicos* vai instituindo sua própria mitologia via diversas oposições. Há um novo encontro entre Keng e Tong; todo encontro é uma afirmação da intimidade e dos tensionamentos a partir da união dos opostos: soldado e camponês, campo e cidade, tímido e comunicativo. A partir da fala, Tong evoca seu tio, que pode recordar das vidas passadas; futuramente, Apichatpong viria a revisitar essa menção no curta *Uma Carta Para Tio Boonmee* e no longa *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas*, a serem lançados em 2009 e em 2010, respectivamente.

As memórias, individuais e coletivas, na medida em que demonstram o caráter relacional, vão se revelando também como questões no filme, bem como o esquecimento e a invenção. A sequência na qual essa cena está inserida tem um sentido premonitório a respeito do cinema de Joe e do filme em si: Keng pega a mão de Tong, junta à dele e fala “*Se as nossas linhas formarem uma barca real, somos feitos um para o outro*”, ao que Tong responde “*Isto não é uma barca real. É um barco a remo. Vá remá-lo*”. Keng então localiza arranhões no braço de Tong, ao que ele se retrai não respondendo do que se trata. Esse capítulo¹⁰ fecha-se com Keng dizendo “*Quando eu te dei a fita do The Clash, esqueci de te dar meu coração. Pode ficar com ele hoje*”. À medida que o filme vai se aproximando da segunda parte, as *premonições* –

¹⁰ No filme, toda essa parte acontece no capítulo 7.

expressas por palavras, arranhões, doenças, trocas – vão ficando mais fortes, indicando um momento de maior tensão se aproximando.

Continuando...Uma mulher misteriosa chega e pergunta se pode se juntar ao casal e se eles aceitam flores, que ela vende no templo próximo dali. Tong responde que aceita caso elas sejam de graça, ao que a mulher retruca contando uma estória sobre investir em um bom *karma*¹¹; antes de começar, ela conta que se mudou para ali quando tudo ainda era floresta–apenas, e Keng comenta:



Parece um romance da selva.

Figura 14 – A aparição da mulher.

Ela começa contando: “*Dois fazendeiros pobres certa vez conheceram um monge. O monge os perguntou, ‘Vocês querem ser ricos?’ Os dois fazendeiros responderam: ‘sim’. Ele disse para eles irem até a fonte. Essa bem aqui.*”, ao que ela aponta tal qual o monge na história, “*e pegar as pedras da água. Depois ele sumiu. Os dois fazendeiros fizeram o que ele disse. Encheram sacos com pedras. As pedras de um homem viraram ouro, e as do outro viraram prata. Os dois queriam mais, então voltaram para a fonte. Mas desta vez só encontraram pedras. O ouro e a prata viraram sapos e fugiram. (suspiro) A cobiça é nossa perdição.*”

¹¹O princípio do karma (ou carma) no Oriente está presente no budismo, retratado no filme, mas também no hinduísmo, jainismo e siquismo, outras religiões de origem indiana, bem como o taoísmo. Refere-se ao em que as ações(causa) exercem influência no futuro de quem as pratica(consequência), inclusive sobre as vidas futuras, associando-se também à ideia de renascimento. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Carma>>. Acesso em 15 out. 2022.

A mulher, até então sem nome conhecido, leva-os para uma caverna e pede para os mais velhos guiarem. Ela condu-los a um caminho estreito que dizem só os abençoados serem capazes de atravessar. Tudo que é luz, inclusive lanterna, apaga-se nesse caminho, mas é necessário levar algo que ilumine senão há risco de morte. Keng se recusa a atravessar o caminho estreito dos abençoados, o que gera pela primeira vez no filme uma tensão entre o casal, mas tudo se resolve e os dois saem da caverna sorrindo novamente.

Saindo de lá, a mulher misteriosa leva-os, como se guardasse o casal, ao encontro de sua irmã, Noi. Além de acolhê-los dando comida e refrigerante, ela oferece-os maconha, demonstrando uma subversividade aos dois jovens e, de certa forma, ser alguém a quem eles podem confiar. Keng e Tong descontraem-se no shopping e, logo depois, em uma feira onde também há ginástica. Há uma tranquilidade nessa parte da trajetória dos dois, do tipo que precede uma tensão maior.

Keng começa a fazer carinhos em Tong, ao que ele sorri como retribuição, no meio de graças trocadas. Há uma dúvida presente nos gestos quanto ao próximo encontro dos dois, por isso a demonstração de carinho acaba sendo um modo de reafirmar o afeto compartilhado. Tong de repente fica sério com os beijos dados em sua mão por Keng; ele passa a recusar, mas logo em seguida retribui de uma maneira não feita até agora no filme, fazendo os mesmos movimentos realizados pelo parceiro, surpreendendo o mesmo. Tong para e segue em direção ao breu sem olhar para trás, e Keng acompanha-o com o olhar. O filme chega à metade com planos de estrada e um soldado extasiado com uma mensagem de reciprocidade.



Figura 15 – O Buda de “plástico”.



Figura 16 – A aparição de Joe.

Os planos que seguem no capítulo são como uma bobina rebobinando todos os lugares que os dois passaram, juntos ou separados, ao longo dessa primeira parte. O diretor, inclusive, aparece como personagem casual dela, enquanto toca uma música. Percebe-se que são planos menos formalizados, ainda que a cena do rapaz do grupo que está espancando outro rapaz seja tudo encenação (QUANDT, 2009, p.42). Esse momento diz muito sobre a forma que Apichatpong constrói *Mal dos Trópicos*, inserindo momentos sob a ótica de filmar casual, inserindo-os nas encenações de uma biografia compartilhada: sua própria imagem não está ali casualmente, é a grande ironia, mas deve ser percebida pela:

[...] de sua potência narrativa que implica a relação complexa e produtiva entre um alter e um ego. Deste modo, a autonarração de si através do encontro com um outro produz o que designamos por flexibilidade e experimentações nas identidades individuais e coletivas. Etnobiografia portanto, é produto de um discurso autoral proferido por um sujeito num processo de reinvenção identitária mediada por uma relação (Cf. Carvalho, 2003:284). (GONÇALVES, 2012, p.24)

A construção da informalidade é utilizada como modo de afirmar conscientemente as imagens que o filme mostra. É o momento em que os soldados são mostrados por um viés mais descontraído que a profissão costuma exigir.

Os planos finais do capítulo 10 mostra Tong deitado, levantando-se de olhos fechados e virando em direção à floresta, que se encontra na janela de seu quarto ao fundo. Keng reaparece vestido de soldado e passa pela casa do outro, buscando pistas de sua presença, e a cena e a primeira parte são finalizadas com a voz de uma mulher falando sobre o desaparecimento seguido de morte de algumas vacas, com temor no tom de sua fala. Keng encontra fotos de Tong no quarto deste. As fotografias marcam a fronteira entre a primeira e a segunda parte do filme.



Figuras 17 e 18(abaixo) – As fotos fazem a fronteira entre a primeira e a segunda parte do filme.



Figura 18

3.2 Da segunda parte: “Um Caminho do Espírito”

O contexto “sobrenatural” típico no mundo ameríndio é o encontro, na floresta, entre um homem — sempre sozinho — e um ser que, visto primeiramente como um mero animal ou uma pessoa, revela-se como um espírito ou um morto, e fala com o homem[...]. Esses encontros podem ser letais para o interlocutor, que, subjugado pela subjetividade não-humana, passa para o lado dela, transformando-se em um ser da mesma espécie que o “locutor”: morto, espírito ou animal. Quem responde a um “tu” dito por um não-humano aceita a condição de ser sua “segunda pessoa”, e ao assumir por sua vez a posição de “eu” já o fará como um não-humano. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.135)

Quando um homem, que partiu para longe, parece ter desaparecido para sempre, ou quando morreu sem que se tenha podido trazer seu cadáver e nem lhe prestar os ritos funerários, o defunto – ou melhor, o seu “duplo”, a sua *psyché* – fica errando sem fim entre o mundo dos vivos e o dos mortos: não pertence mais ao primeiro; não foi ainda relegado ao segundo. (VERNANT, 1990, p.385)

Ao longo da primeira parte do filme, percebemos que a tensão que levará à segunda não se dá de modo imediato, ela vai gradualmente revelando-se por meio de *premonições* que os próprios personagens principais vão ativando por meio de palavras e ações. A virada total, portanto, se dá por meio de um acontecimento que causa um pico de tensão: o sumiço do Tong e o temor pelas vacas mortas. De certo modo, a morte no começo do filme indicava o enfrentamento de alguma finalização de ciclo. A última cena da primeira parte encerra-se quase do mesmo jeito que se inicia o filme, e o corte, que se dá exatamente na metade dos 20 capítulos, dá início a uma nova circunstância para a obra.



Figuras 19 e 20(abaixo) – Os novos letreiros, iniciando a segunda parte.



Figura 20

Tudo (re)começa com a narração de uma estória “*Inspirada em histórias (de) Noi Inthanon*¹²”, além da inserção de novos créditos com novos personagens, que estarão presentes nessa pequena anedota que conta a estória de um xamã.

“Era uma vez um poderoso xamã Khmer que podia se transformar em várias criaturas. Ele vagava pela selva e pregava peças nos aldeões. Uma mulher fala com um homem/caçador, que estava em cima da árvore. O homem avista um rabo de tigre saindo da saia da mulher.”

A estória acaba com:

“O caçador atirou no tigre e prendeu o xamã no espírito do tigre. O cadáver do tigre está em exibição no Museu Kanchanaburi. Agora, toda noite, o espírito do xamã vira um tigre para espantar os viajantes. Os aldeões e seus rebanhos começaram a desaparecer”.

¹² Noi Inthanon é pseudônimo do escritor Malai Chuphinit(1906-1963), que era caçador e tirava de suas experiências inspiração para suas histórias. Ver mais em: <https://www.versobooks.com/blogs/2701-the-strange-story-of-a-strange-beast-receptions-in-thailand-of-apichatpong-weerasethakul-s-tropical-malady> . Acesso em 19 set. 2022

De acordo com Apichatpong, “O país inteiro [Tailândia] é um animal híbrido. Um animal confuso” (QUANDT, 2009, p. 128; Cf. QUANDT, 2009, p.37-39), dividida entre a ambição de ser um país moderno e ao mesmo tempo conservador. Kanchanaburi localiza-se a oeste do país, enquanto Khon Kaen, cidade a qual se passa o filme, no Nordeste. Ironicamente, quem mais apoia a presença dos militares no território são os camponeses. Seria uma forma que Apichatpong encontrou de falar sobre o aprisionamento da lida com a floresta por esse animal híbrido que a classe militar provoca no território tailandês? Para Aaron Cutler e Mariana Shellard, esse é um dos discursos que atravessa *Mal dos Trópicos* e a cinematografia de Joe, principalmente tratando-se da(s) memória(s) evocadas.

As duas partes de *Mal dos Trópicos* formam, juntas, uma estória recorrente, cuja máscara de atual tranquilidade esconde a violência do passado. Essa violência – a qual vários filmes de Apichatpong aludem – é a mesma da história das ditaduras militares da Tailândia e da presença militar em curso na vida civil, inclusive nos períodos em que o poder é exercido por um governo democrático. [...] Em vários filmes, os soldados aparecem entre civis como figuras fantasmagóricas, entre os quais: *Objeto Misterioso ao Meio-Dia* (2000), *Desejos Mundanos* e seu novo filme *Cemetery of Kings* [posteriormente, chamado *Cemitério do Esplendor*]. Porém, em *Mal dos Trópicos*, a relação entre o soldado e a besta também sugere uma metáfora para a evolução da cultura tailandesa, quando a criatura diz para o homem: “Depois que eu devorar sua alma, não seremos nem animal nem humano”. (CUTLER; SHELLARD, 2009, p. 66)

É desse modo que entramos em contato com a história que dá origem à busca dos soldados no início do filme. Keng, agora apenas um – no singular, solitário, sem adjetivos qualitativos para além deste – soldado, transiciona para a segunda parte do filme no papel de caçador em busca de uma explicação para o sumiço e a dilaceração dos corpos, de vacas e do humano do começo. Como práxis de análise dessa segunda parte, chamaremos o mesmo ator que interpreta Keng de ‘soldado’.

Já como vestígio inicial, o soldado encontra gotas de sangue nas plantas e pegadas humanas próximas à aldeia de moradores. Ele avista um ser humanoide correndo e logo em seguida escuta gritos. A postura inicial é a de não correr em direção ao grito; o soldado anda pacientemente pela floresta, fazendo jus à camuflagem da roupa militar. Por alguns segundos, seguimos com *Mal dos Trópicos* por meio de uma câmera em primeira pessoa. A trilha de pegadas humanas acaba com a pegada de um bicho. As *premonições* ganham agora qualidade de *indícios*, visto que as barreiras que antes qualificavam qualquer relação anímica como algo sobrenatural são transpostas: tudo é real. O soldado passa a procurar o que antes não procurava, sem noção ainda do que encontrará.

O olhar e a farda do soldado são signos latentes dessa qualidade híbrida da Tailândia e, agora principalmente, da floresta: mesmo na tentativa de se camuflar e estar atento, sua fragilidade está exposta. As estratégias de caça demonstram a ambivalência de papéis, quando ao adentrar em um corpo desconhecido – afinal, a floresta é uma personagem constituída de outros corpos e nela habita a caça principal do soldado – o fantasma do xamã, que vem matando as vacas, demonstra mais domínio de estratégias de sobrevivência que o soldado, dado como o caçador oficialmente pelo histórico do filme.



Figura 21 – O soldado encontra rastros de sangue.



Figura 22 – Um corpo humanoide é avistado vagando pela floresta.

Sobre caçar e mimetizar a caça, Rane Willerslev relata algo semelhante sobre os Yukaghirs na Sibéria, em sua pesquisa antropológica e etnográfica:

Ao recriar seu corpo à imagem de sua presa, o caçador reflete de volta ao alce uma imagem dele próprio – isto é, o caçador expõe como exterior ou visível o que em realidade é interior ou invisível: a perspectiva infra-humana do animal. Portanto, o que o alce vê no caçador não é um espírito mau ou um predador, mas sua própria imagem, a sua própria “humanidade”. Tomado por esta imagem de si mesmo, o alce não teme o caçador, mas se aproxima e eventualmente se “entrega” àquele que ele percebe como um dos seus. (2012, p. 63)

Para os Yukaghirs, é necessário vestir-se, cheirar-se e andar como alce, uma vez que o alce é tão caçador quanto o humano, diferenciando-se apenas pelo corpo (VIVEIROS DE CASTRO, 2018):

“Por isso, referem-se a um conceito de caça que é baseada numa hábil e deliberada ‘desumanização’, na qual eles removem suas qualidades corporais humanas e assumem uma nova identidade ou capacidade, reformulada na imagem da sua presa animal.” (WILLERSLEV, 2012, p. 62).

É noite, mas a floresta está acordada, sendo ela “uma vida muito diferente, com regras diferentes” (WEERASETHAKUL, 2009, p. 161), e a presença ativa do soldado atesta seu desejo de se adaptar aos hábitos dela. A câmera enfatiza a perseguição por esse corpo xamânico do fantasma, direcionando-se ao foco da lanterna do soldado nas árvores.

Surge um barulho no meio da mata e, em sequência, o soldado se arma. Ao se perceber vulnerável, ele sobe em uma árvore e tenta fazer contato por rádio, mas logo ele dorme...e sonha. A anedota xamânica é retomada.



Figuras 23 e 24(abaixo) – Os desenhos do mito xamânico reaparecem.

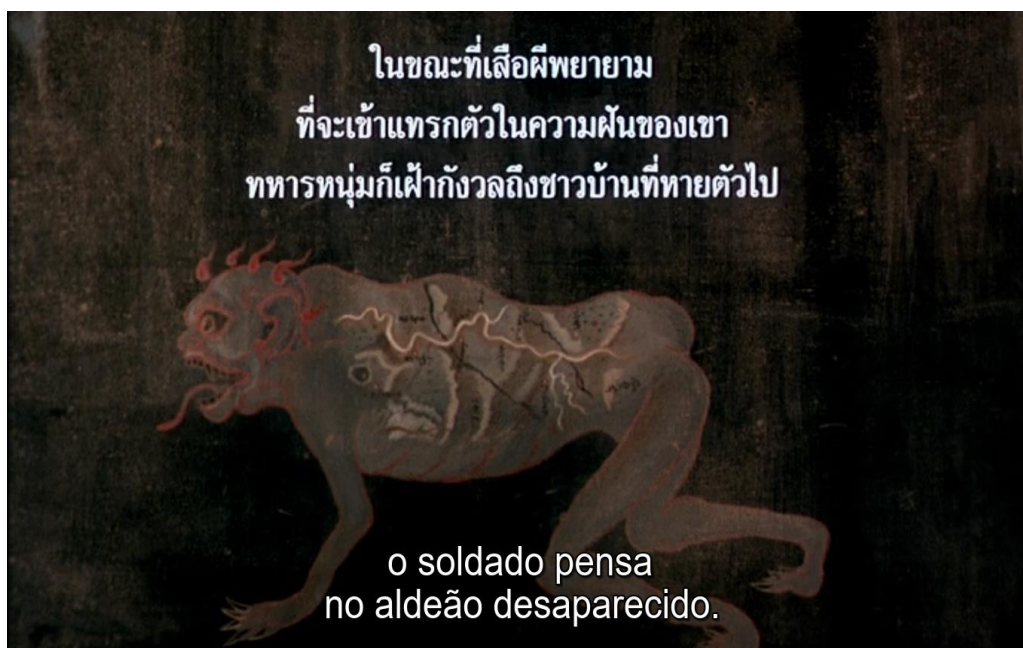


Figura 24

O soldado encontra marcas de garra em uma árvore e simula o arranhão com um toque; ele retoma as caminhadas ao amanhecer. O fantasma do xamã aparece pela primeira vez, incorporado no corpo de Tong, o aldeão desaparecido. Novamente alteramos a denominação inicialmente humana para se adequar ao seu novo corpo, demarcado pelas fronteiras no meio do filme e as no seu corpo, e nessa segunda parte do filme passamos a chamá-lo de ‘fantasma’.

O fantasma, com sua aparência familiar, dada a primeira parte do filme, pode ser qualificado pela definição que Vernant dá aos *kolossós*¹³ de ser um duplo.

O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível. (VERNANT, 1990, p. 389)

Identificamos o duplo fantasma pelos desenhos em seu corpo. Os grafismos – as fotografias no final da primeira parte, os desenhos da estória do xamã e os desenhos em seu corpo – dão a ver a fronteira entre o visível e o invisível. Novamente, traçamos um paralelo entre motivos representacionais sobre um dos povos ameríndios, os Kaxinawa, e traços do xamanismo khmer. Pode-se dizer que em ambos os casos a imersão no mundo das imagens, ou

¹³Diferentemente do sentido que adquiriu com o sentido de gigante, derivando para a palavra ‘colossal’, o termo tem origem pré-helênica e designa a ideia de uma coisa ereta, erguida. (VERNANT, 1990)

seja, o acesso a uma experiência estética de dinâmica própria sinaliza também um paralelo por meio do sentido da visão, ainda que este não seja o único (LAGROU, 2007, p.112).

O desenho é meio de ligação que opera a transição entre estes lados separados dos mundos perceptíveis. Na sua relação com os mundos opostos e complementares representados pelas imagens e os corpos (*yuxin/yuda*, noite/dia, imortal/mortal), desenho funciona como a "metáfora" por excelência no sentido de ponte e ligação, traçando caminhos para e entre mundos separados, ou entre os lados complementares do mesmo mundo, assim como entre os estados complementares do ser ou da consciência humana. (LAGROU, 2007, p.113)

Enquanto o soldado descansa, o fantasma observa-o. O rádio começa a fazer ruído, “*O fantasma está fascinado com o misterioso objeto de som do soldado*”. Fica explícita a ambiguidade dos papéis de caçador/caça, uma vez que o fantasma ronda o soldado sem nenhuma dificuldade ou temor, ao mesmo tempo que o soldado se encontra numa posição mais frágil do que imagina.

O soldado cochila enquanto tenta utilizar o rádio para contato e não se dá conta que o fantasma o observa. Ao perceber, eles se encaram e o primeiro pula na tentativa de agarrar sua presa.



Figura 25 – O fantasma observa o soldado.

O olhar dos dois se encontram, mas só o soldado parece julgar reconhecer o outro pela aparência. O fato de o soldado privilegiar a visão e o fantasma a escuta demonstra dos dois as formas de lidar com os corpos, mas também uma desvantagem do soldado. Trazendo

novamente o exemplo de Willerslev (2012), para a caça o sentido enfatizado é a escuta; Rodolfo Caesar (2008, p.3) também associa a visão a uma ideia de objetividade e a escuta a uma subjetividade: “[...] *o som chega até nós, mas a visão viaja até o objeto*”. Não que a visão seja um sentido menor e menos derivativo aos objetivos de caça, inclusive, para xamãs o vislumbre é um almejo entre os corpos; contudo, “[...] os objetos da visão não são fontes ou manifestações da luz, mas coisas que a luz ilumina para nós. Os objetos da audição, por outro lado, não são coisas, mas sons ou fontes de som” (INGOLD, 2008, p.3). Ouvir obriga ao corpo ir atrás de outro, localizá-lo e possivelmente (tentar) compreendê-lo, diferentemente da visão, que até para os xamãs aparece como uma revelação e não como uma apreensão da realidade.

O fantasma rouba a bolsa do soldado e sai correndo, mas, ao se perceber encurralado, joga-a naquele; os dois brigam corporalmente e a luta acaba com o fantasma em vantagem, que empurra o corpo do seu adversário morro abaixo. A perspectiva em relação aos dois, em comparação ao começo da segunda parte, inverte, ou melhor, fica mais explícita: quem observava e perseguia era o fantasma o tempo todo. Enquanto o soldado luta para se manter vivo, o fantasma observa-o do alto do morro.

“*De repente uma estranha sensação se apoderou do coração do soldado*”. Imagens da floresta sob um distanciamento maior são mostradas, ela vai ganhando mais espaço no filme e vantagem sob o soldado. O soldado volta a aparecer; ele encontra seu rádio destruído no meio de um caminho de pedras e sua bolsa pendurada em uma árvore – como seria em uma armadilha –, e ela está toda rasgada. Todos os seus suprimentos e objetos que auxiliariam na jornada não estão mais lá.



Figuras 26 e 27(abaixo) – O fantasma, à esquerda, e o soldado, à direita, ficam frente a frente pela primeira vez.



Figura 27

Caminhando um pouco, ele acha os restos corporais de uma vaca e, próximo a ele, mais uma pegada de tigre. O que o olhar do soldado demonstra nessa sequência é a conformação de que talvez ele nunca saia da floresta; então, ele entra novamente nas matas. O sol começa a novamente se pôr.

Ele escuta um barulho diferente. Então, um macaco comunica-se: “*Soldado!*”



Figura 28 – O soldado olha para cima.

E continua: “*O tigre te segue como uma sombra. Seu espírito faminto e solitário. Vejo que você é sua presa e companheiro. Ele pode te farejar a montanhas de distância. E logo você poderá fazer o mesmo. Mate-o para livrá-lo do mundo dos fantasmas. Ou deixe-o devorá-lo para entrar em seu mundo.* [Grifo Nosso]”

O soldado, assustado que compreende o macaco – e essa situação é uma ocasião de dimensão xamânica (ou qualidade multinaturalista, no sentido proposto pelo modelo de Viveiros de Castro) que se expande às outras personagens, não somente ao fantasma, visto que se comunicar com outros seres de outros corpos é uma função do xamã –, se afasta aos poucos do primata. Sentindo que o momento de sua decisão se aproxima, ele, enquanto faz uma armadilha para um peixe e, assim, comê-lo, passa lama em seu corpo, aceitando sua condição de adesão à floresta e de estímulo ao fantasma.



Figura 29 - O macaco pula de galho em galho para tentar chamar sua atenção.

Como para os Yukaghirs, caçar e cobiçar amorosamente (a caça) são ações inseparáveis, e o olfato¹⁴ é um sentido persecutório e erógeno; tanto o soldado quanto o fantasma

¹⁴Cenas semelhantes, pelo mesmo movimento de se tornar ‘invisível’ ao se agregar ao meio, são encontradas nos filmes *Predador* (1987, dir. John McTiernan) e *Apocalypse Now* (1979, dir. Francis Ford Coppola), no qual Joe já relatou ser abertamente fã (QUANDT, 2009, p. 37); em ambos pode-se perceber a invisibilidade enquanto um mecanismo de espelhamento entre a caça e o caçador. Trago eles aqui pela semelhança de enquadramento que há nos três pelo contexto da caça na floresta.

veem um nos outros prováveis alimentos e amantes (dada a relação amorosa que também já existia na primeira parte do filme).

Neste sentido, a caça como sexo representa um processo de conversão de outros seres em um indivíduo da sua própria espécie, e a predação é então experimentada como uma luta pelo poder sobre a identidade: uma luta na qual o propósito é tomar a aparência e a perspectiva da presa e ser transformado, mas sem perder o próprio sentido de si e de seu pertencimento ao longo desse processo. (WILLERSLEV, 2012, p. 58)



Figura 30 – O fantasma descansa.

Para caçar, é preciso “se vestir” como a própria caça, ou seja, aderir aos comportamentos dela, menos ocultar uma essência humana que ativar as características desse corpo mimetizado (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 133); enquanto formalmente soldado, ele estava completamente à mostra, e não à toa, foi facilmente prejudicado, pois aquele não é seu território. A caça baseia-se na imitação para o fim da agregação, do *pertencimento* por meio da mimesis. Ele tenta também imitar o macaco pelo seu som, ao que o macaco retribui, como uma saudação à sua entrada na floresta. São sujeitos que se diferenciam apenas pelos seus corpos, pois seus objetivos – comer, sobreviver, agregar – são os mesmos. Enquanto isso, o fantasma corre, assustado.

O soldado balança um tipo de chocalho, que sinaliza sua entrada à floresta e chama ao seu encontro o fantasma. Ele escuta um rugido como resposta e atira em direção ao som do animal. Até aquele momento, o soldado segue com o objetivo de caçar o tigre. Entrando na

floresta, o soldado encontra mais um corpo de vaca, dessa vez ainda vivo, mas falecendo. Aquela cena o assusta; ele vê na vaca seu futuro.



Figura 31 – Os outros espíritos caminham para a integração com aquele quem os matou e os devorou.

Junto com uma voz que mais parece a estática de uma frequência de rádio sendo sintonizado, aparece um vaga-lume, no qual o soldado persegue com o olhar. O ponto de luz segue para uma árvore cheia de outros vaga-lumes. Em seguida, o fantasma da vaca sai do corpo e sai vagando, ao que o soldado agora acompanha de perto. Com os vaga-lumes, surge em baixa frequência, uma voz indistinguível parecida com a frequência citada anteriormente. O soldado fala “*Espere por mim*” para o fantasma da vaca, e então ele segue rumo à entrada no mundo do tigre.

O tigre revela-se no filme.

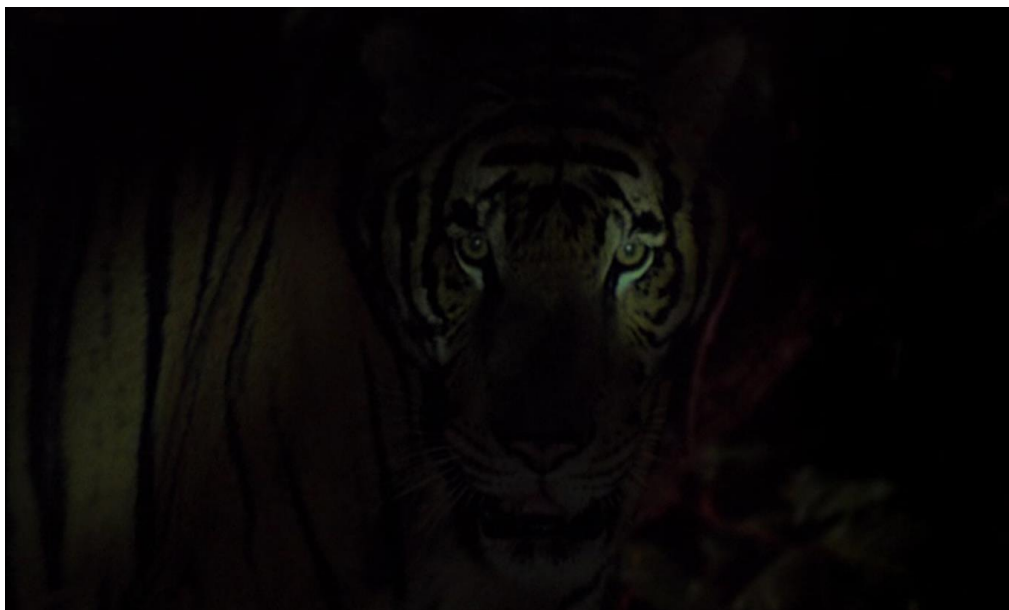


Figura 32 – O tigre aparece.

O soldado se rasteja em direção a ele, não mais fugindo, e então... *“Era uma vez um poderoso xamã que podia se transformar em animais. Uma criatura cuja vida existe apenas nas memórias dos outros”* ... as memórias da vida do soldado são reenviadas ao filme através de sons. O soldado sangra e, enquanto tenta se livrar de seu próprio rastro, não se dá conta da presença do tigre à sua frente. Os planos/contra-planos indicam o ápice da suspensão e, ao mesmo tempo, a exaltação da ambiguidade da posição dos papéis de caça e caçador, uma vez que ambos têm agência das duas posições simultaneamente: *“Em outras palavras, é o corpo que vê e que determina o que é visto: quem você é e como você percebe e constrói o mundo dependem do tipo de corpo que você tem.”* (WILLERSLEV, 2012, p. 63). O soldado encara seu destino fatal, que é se incorporar ao tigre, entregando-lhe sua vida e suas memórias que agora existirão somente enquanto estórias.

O soldado se treme de medo. O diálogo com voz metadieética¹⁵ começa primeiro com a fala do soldado: *“E agora...eu vejo a mim mesmo aqui. Minha mãe. Meu pai. Medo. Tristeza. Foi tudo tão real, tão real que...me trouxeram de volta à vida...”*; ao que o tigre fala: *“Uma vez que eu tiver devorado a sua alma, não somos nem animais nem humanos. Pare de respirar... Sinto falta de você, soldado”*. O rugido na floresta fica forte. O fantasma une-se ao tigre e ao camponês Tong num só corpo, expresso pela última fala. A definição de metadieética, termo técnico no audiovisual, se assemelha ao que Peter Gow relata sobre Sangama, “o primeiro

¹⁵Quando uma pontualidade do psicológico da personagem ou de passagens que não trazem relações diretas com a verossimilhança são ouvidos. No contexto, é como se as personagens conversassem entre si pelo campo metadieético, pois costuma ser algo que ocorre com uma personagem por vez.

Piro capaz de ler”, quando este “[...]possuía o conhecimento do letramento em um período que os Piro enquanto povo estavam vivendo em condição de escravidão baseada na exclusão sobre o conhecimento do controle das relações comerciais” (GOW, 1990, p.91, tradução nossa)¹⁶. Esse paralelo reafirma uma ligação entre a expressão do xamanismo e do recurso da voz metadieética, pois soldado e tigre percebem um ao outro como parte de uma mesma coisa, não sendo casual a união dos dois como o último acontecimento do filme.



Figura 33 – O tigre e o soldado enquadrados, revelando as posições de cada um.

“*Monstro...*”, começa a falar o soldado enquanto um desenho do tigre se apoderando de um espírito humano aparece, “*Eu te dou meu espírito, minha carne e minhas memórias. Cada gota de meu sangue canta nossa canção. Uma canção de alegria. Então... Você está escutando?*”.

A figura 33, na qual podemos ver os dois maiores signos corporificados nas personagens do soldado e do tigre, também chamado de monstro, divide-se em camadas de duplos, na qual podemos recordar traçando o caminho percorrido por ambos: o soldado, Keng, comunicativo, militar de uma Tailândia híbrida dividida entre o conservadorismo e o modernismo da capital, representa uma ideia de ocupação territorial dominada pela hierarquização e a invasão da cidade sobre o campo; o camponês, Tong, tímido a princípio, é descoberto dando corpo ao fantasma do xamã aprisionado no corpo do tigre, que também pertence a um outro corpo, o da floresta. Oposições que são mais sombras umas das outras que

¹⁶O que Sangama via “[...] não eram palavras no papel. Ele via o próprio papel como os lábios pintados de vermelho de uma mulher, falando para ele” (INGOLD, 2008, p. 43), como Ingold bem colocou a respeito da tradução realizada pelo xamã.

signos complementares, menos Adão-e-Eva, mais Yin-Yang, em disputa pela posição de caçador, ambos em posição de caça. Ao enviar por meio do audiovisual um embaralhamento de signos, Joe (re)afirma a potência política – na medida em que a imagem não é ingênua – mas também cartográfica do processo de mapear e expor esses signos corporificados em pessoas representadas pelos próprios atores não profissionais.

O duplo representa a ambiguidade que Codato tanto diz: “nesse sentido, a obra de Weerasethakul torna-se emblemática para pensarmos o cinema contemporâneo, uma arte em constante transformação, que se abre para a alteridade, para o ‘devir-outro’[...]” (2014, p. 5), uma ambiguidade que vai se definindo pelos dois lados conterem esse *devir-outro* enquanto comportam suas singularidades.



Figuras 34 e 35(abaixo) – O encontro entre o soldado e o tigre: dois olhares e dois alvos.

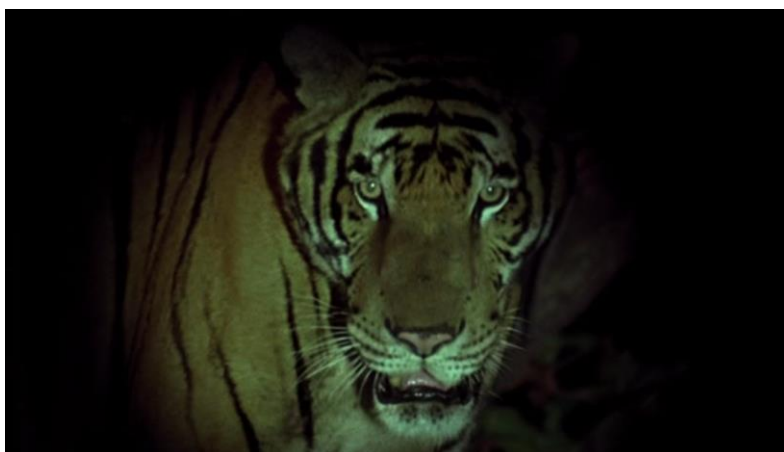


Figura 35

3.3 Os sentidos que circundam os duplos

A dimensão xamânica do audiovisual presente em *Mal dos Trópicos* conecta-se ao que Manuela Carneiro da Cunha relaciona igualmente ao trabalho dos xamãs: o da tradução. De acordo com ela, “em todo o ocidente amazônico, os xamãs, como se sabe, são os viajantes por excelência (ver, por exemplo, Chaumeil 1983). Sob o efeito do ayahuasca ou de outros alucinógenos, os xamãs viram tudo. É por isso que nada os surpreende.” (1998, p. 12). Pela característica de ter tido acesso a diversos pontos de vista, e a teoria do perspectivismo ameríndio destaca a centralidade referente à posição que o xamã ocupa nessas socialidades ameríndias – múltiplo por definição e ofício (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 135) –, ele será uma figura de encontro das perspectivas dos corpos, pois as viagens, além de físicas, são espirituais. O sentido de duplo aqui atribuído a uma função xamânica parte dessa noção de que o xamã estabelece um contato entre seu corpo (e os dos seus semelhantes) e os dos outros seres, sempre de um para outro, e por isso está relacionado a uma duplicidade existencial.

Como se escrutasse por apalpadelas, como se abordasse um domínio desconhecido cujos objetos só se deixam ver parcialmente, o xamã adota uma linguagem que expressa um ponto de vista parcial. Essas manchas claras são brânquias de peixes ou o colar de um caitetu? E o peixe acaba sendo chamado de caitetu. Há, sem dúvida aqui um jogo no qual a linguagem, em seu registro próprio, manifesta a incerteza da percepção alucinada. Mas há, também, a tomada de consciência de uma relatividade, da “verdade da relatividade (e não a relatividade do verdadeiro)” (Deleuze 1988:30), pois nesses mundos ampliados só é possível ver sob perspectivas particulares. (CARNEIRO DA CUNHA, 1998, p. 13)

O que se busca traduzir então? E como levar isso em conta dadas as formas expressivas diferentes entre os corpos? “A boa tradução é, então, aquela que é capaz de apreender os pontos de ressonância, de fazer com que a intenção em uma língua reverbera em outra.” (idem, p. 13), de considerar as diferentes línguas, dada pela forma como os corpos se relacionam com aquele significado. A tradução, portanto, seria a busca por uma linguagem da qual todas as outras, singulares, “[...] seriam apenas fragmentos (Benjamin 1968:78), como os cacos de um vaso que, embora diferentes entre si, se ajustam perfeitamente para restituir um conjunto que os ultrapassa: o ajustamento dos cacos atesta a existência do vaso” (idem, p.13). O caráter duplo dos corpos, dos papéis, dos lugares, das naturezas e das materialidades, tomando a tradução como um objetivo que conecta modos de existir, revela-se através da capacidade de transitar dos xamãs.

Além da principal característica ser metadiscursiva, levando-se em conta a forma como Apichatpong aborda a alteridade entre as personagens e a capacidade de representar as interações singularmente através do dispositivo do cinema, acrescenta-se o trabalho de tradução realizado pelos xamãs, fundamental para o entendimento do processo de realização de *Mal dos Trópicos*: o sentido de traduzir na imagem, por meio da cinematografia, as várias vidas. Pegase o exemplo do fantasma, incorporado em Tong, que é caçado pelo soldado. Na maior parte do tempo, não acessamos visualmente o fantasma, muito menos o xamã, que, apesar de serem uma figura só, aparecem em momentos diferentes do filme. Mesmo não acompanhando o xamã no corpo do tigre, acessamos uma camada do filme que permite afirmar que existe uma dimensão xamânica em toda a obra.

É nesse sentido que o caráter de duplo do xamanismo se relaciona à capacidade de *Mal dos Trópicos* de incorporar, por meio da montagem de imagens e sonoridades, a tradução dessa dimensão, demonstrada pelos pontos de vista dos diferentes corpos, por meio da etnobiografia – não eximida de ficcionalização – que só existe através de um sujeito relacionado a outros.

A narração da própria vida como construção do *self* e construção do mundo encontra-se nas mais variadas formações culturais. A narrativa sobre si incide, sobretudo, na noção de pessoa construída culturalmente: uma pessoa culturalmente constituída é ela mesma objeto, também, de modelos convencionados pela cultura de se ter acesso a estas narrativas sobre si que veiculam os acontecimentos a uma história sociocultural (Mauss, 2011). (GONÇALVES, 2012, p. 21)

Percebemos um trabalho etnobiográfico quando no filme há tensionamentos entre a primeira parte e a segunda, sendo a primeira relacionada às vivências mais humanas e a segunda, às vivências que tensionam essa dimensão do ser humano e do ser animal, uma vez que expõe justamente um lado da Tailândia impregnada pela cultura khmer. A relação entre as formas de vida diferentes da humana é demonstrada em cenas que o soldado entende o macaco e o tigre, comunicando-se com eles, e além de resgatar essa cultura, evidencia algumas formas de relação que estão para além da dualidade humano/animal: a da caça entre espécies. A dualidade entre os corpos humano e animal, levando em consideração que as noções de humanidade e animalidade são construções que sempre equiparam a animalidade como uma humanidade deficiente (INGOLD, 1994), sendo a segunda parte do filme essa definição de humanidade posta à prova. É por meio da relação do soldado e do tigre que fica mais explícita

a fragilidade dessa ideia de humanidade, em especial pela forma como o soldado é enquadrado nos planos em conjunto ao tigre, sempre em posição de vulnerabilidade. A contraposição entre os corpos do soldado e dos bichos, dada através de uma qualidade transitiva entre eles, vem com o intuito de fazer ressaltar as semelhanças não enxergadas pelo próprio soldado ao adentrar um território que ele não pertence(rá) enquanto não abandonar suas memórias, que também são constituídas de crenças sobre o domínio do corpo humano sobre os outros corpos.

Derivando da oposição entre camponês e militar, podemos entender a primeira parte como a da sedução – tanto pela parte de Keng quanto pela de Tong – e a segunda parte como a da caça. Tal como Rane Willerslev observa nos Yukaghirs, a sedução parte de movimentos sensoriais, como cheirar e parecer como a caça, a fim de aproximá-la enquanto amante.

Quando estão caçando, os Yukaghirs cessam, portanto, de ser um corpo estranho, estrangeiro, para o mundo da floresta e os animais que caçam. Para eles, a própria natureza da caça implica que o caçador se identifique com sua presa e tente averiguar seu modo de percepção e ação imitando seus movimentos corporais e cheiros. (WILLERSLEV, 2012, p. 62-63)

Em dados momentos da primeira parte do filme, Tong até se veste de soldado; enquanto Keng vai demonstrando interesse explícito por meio de presentes e do tempo dispendido junto ao outro, é na verdade Tong que, em comparação à metamorfose que sofre na segunda parte para fantasma, está realizando movimentos de caça desde o começo, percepção que nos permite integralizar os duplos em uma única meta desde o início: a da caça.

Neste sentido, a caça como sexo representa um processo de conversão de outros seres em um indivíduo da sua própria espécie, e a predação é então experimentada como uma luta pelo poder sobre a identidade: uma luta na qual o propósito é tomar a aparência e a perspectiva da presa e ser transformado, mas sem perder o próprio sentido de si e de seu pertencimento ao longo desse processo. (idem, p.58)

Adentrar à floresta é adentrar nesse contexto dela para com ela, em que para a surpresa do soldado quando entende tudo que o macaco fala, não necessita de autorização nenhuma. É por meio da floresta, portanto, que o *multinaturalismo* se mostra mais evidente, pois na cidade quem predomina são os humanos, mas na floresta existem outros inúmeros corpos, inclusive o da própria floresta, que pode também ser entendida enquanto caça – se pensarmos na invasão sofrida através dos militares tailandeses nos anos 1960 – e como caçadora, atraindo o soldado para o fantasma.

É possível também perceber a primeira e a segunda parte como a primeira representando um lado material separado do espiritual, no qual as estórias de fantasma não passam de *premonições* constituintes desse um imaginário coletivo influenciado pelo budismo e animismos de crenças locais, e a segunda representando a concretização dessas presenças

espirituais – as muitas cenas e sons da floresta, o fantasma com seu corpo grafado¹⁷, a presença do macaco enquanto guia e a tradutibilidade entre o soldado e o mesmo – tal qual entendemos nesse contexto de imagem xamânica, além da presença do xamã no corpo de tigre.

Traduzir e etnobiografar, ou seja, explicitar o devir-outro a partir das vivências dos sujeitos-personagens, portanto, constituem ações de um nódulo teórico e estético em *Mal dos Trópicos*; a tradução, por trazer nas camadas do filme uma dimensão de vivência dupla dos corpos; a etnobiografia, por ser inseparável do biografar, do “*escrever uma vida*” do ponto de vista de quem é narrado e de como o filme é montado.

¹⁷De acordo com James Quandt (2009, p. 39), os grafismos são uma “[...]combinação das tradições das tatuagens do Laos, do Camboja e da Tailândia”.

4. PROBLEMATIZANDO OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO: QUESTÕES ESTRUTURAIS

Pela crítica especializada, *Mal dos Trópicos*, assim como são elaborados outros filmes de diretores asiáticos em voga no começo da década de 2000, é caracterizado por ser constituído por corpos que se relacionam com o espaço e se baseiam nas sensações, explorando o tempo como atmosfera, levando-o a ser enquadrado na *estética do fluxo* (BOUQUET, 2002 *apud* SILVA, 2009, p. 7). Apesar do ensejo de alguns críticos da Revista Contracampo, com o intuito de incluir uma situação filmica baseada no meio sonoro enquanto ordenador da montagem, confabulando em torno de um *drone cinema*¹⁸, “[...]que confia mais nas atmosferas, mais no clima e no ritmo, em suma na aventura, do que na minúcia do roteiro, na coesão da estrutura” (GARDNIER *et. al.*, 2006), a reformulação sugerida ainda desconsidera que *Mal dos Trópicos* constrói a coesão interna através da intervenção dos corpos e como os agenciamentos e percepções de natureza, humanidade e animalidade afetam tanto estrutura quanto história, definida também pela montagem. As duas análises tomam notas da forma como o filme desenvolve seus planos, mas não mencionam que a atmosfera e o ambiente decorrem da perspectiva dos corpos sobre seus semelhantes e os outros, que o ambiente se projeta como personagem.

Como já exemplificado, *Mal dos Trópicos* opera a partir de uma montagem que está sempre trazendo comparações entre signos que explicitam uma diferença no modo de existir, partindo de uma diferença que se dá pelo corpo. Essa percepção, que se prova ter origem em noções êmicas localizadas anteriormente, influencia diretamente na construção imagética e sonora, que, por sua vez, viabiliza as representações da forma como elas são compreendidas por esses sujeitos que as vivem. Sendo a comparação uma atividade que se dá pela forma como os elementos são construídos narrativamente e mapeados no filme, adentraremos mais minuciosamente nos referidos duplos que constituem a estrutura e a premissa filmica.

¹⁸ Em referência às influências do *drone music*, um estilo musical minimalista que se utiliza de sons repetitivos ou clusters de tons, também chamados de drones, modulados geralmente eletronicamente.

4.1 A floresta como personagem, à sombra da cidade

Como relatado, o primeiro capítulo de *Mal dos Trópicos* inicia-se em um descampado que faz fronteira com a floresta. Esta, como sinalizada pelo cineasta, uma *personagem*, indica sobre qual centralidade existencial se dá (e dará) o filme e é filmada com bastante presença nos primeiros minutos, dado o corpo encontrado na fronteira, bem como as sonoridades contextualizadas por ela. Os planos que enquadram tanto floresta como os militares, que a invadem, enquadram lado a lado aqueles que são o suposto dominador e aquela que aparenta existir de forma passiva, nesse jogo de performar esse agenciamento; sempre em conjunto, ora focando em um, ora em outro, as cenas iniciais dão o tom do filme por mostrar como as personagens em foco estão em fronteiras: a delimitação da floresta que ainda há de ser adentrada.

O estabelecer-se nos ‘entre’ lugares é algo que Manuela Carneiro da Cunha também analisa ser muito comum para xamãs de povos amazônicos, pois é comum eles escolherem se estabelecer na “*partilha das águas*”, ponto de encontro entre bacias fluviais: “[...]o controle se realiza pela junção, vista acima, entre o que é mais local e o que é mais global” (1998, p. 12 - 18), sendo o rio a principal ligação entre a floresta e a cidade na região amazônica. Como modo de viver esse ser duplo, então, os xamãs vivem a e na fronteira. Em *Mal dos Trópicos*, observamos que a personagem de Sakda Kaewbuadee, Tong, vive próximo à floresta: na verdade, o quintal da casa de sua família é caminho para lá, e ao se transformar em fantasma, os desenhos explicitam a transposição dessa fronteira.

Estando na fronteira, no entre, é de qualidade xamânica estabelecer um diálogo no “entre”, como entre a floresta e a cidade, os humanos e os bichos, diferenciação que só faz sentido quando pensamos na verdadeira diferença entre esses corpos. Contudo, é dessa capacidade de “falar com” (BIRD-DAVID, 2019) que se nota as semelhanças, e é possível que dela podemos pensar em uma ideia de animismo: a partir da capacidade de tentar se dialogar com aquilo que, pela hierarquização ocidental sobre modos de estar e existir dos seres, é visto sem vida ou sem presença, ou mesmo sem capacidade de impactar a existência dos humanos.

Pelas influências cinematográficas locais (de filmes tailandeses a asiáticos, em geral) e internacionais, Joe já teve seu cinema denominado de “glocal”. Fazendo um paralelo com a situação dos xamãs – reais e fictício – a obra que lidamos introduz uma situação de tensionar a relação das personagens que vivem na cidade, e que, portanto, tem uma ligação maior com o “resto” do mundo, e daquelas que vivem em uma região da Tailândia mais afastada, com menos influências exteriores fora a dos próprios soldados. Os militares, que enquanto se mobilizam,

mobilizam também a presença da capital no interior, sugerem essa oposição que reforça a híbrida Tailândia relatada por Apichatpong, que mesmo na tentativa de se modernizar, não abandona velhos hábitos conservadores. O interior e a cidade se encontram nesse lugar do meio, onde nem um nem outra são totalmente preservadas em purezas existenciais, mas ambas possuem elementos que se implicam entre si, demonstrando um duplo simbólico dessa mistura no filme.

4.2 As vivências dos sujeitos-personagens: militar e camponês

Ainda no primeiro capítulo, temos a apresentação dos dois personagens principais, Tong e Keng, camponês e soldado, respectivamente. A partir da caracterização dos dois, acessamos o que cada um representa enquanto sujeitos-personagens, revelando por meio da encenação o contexto no qual se encontrava (e ainda se encontra¹⁹) a Tailândia. Quando pensamos o filme por inteiro e a presença dos atores interpretando duas personagens diferentes, fica explícita a intenção de aferir a um hibridismo presente na construção das mesmas: precisamente, o país por inteiro se relaciona com uma hibridização das existências, provocada pelo desejo de, simultaneamente, virar “um lugar ultramoderno” e “cheio de valores tradicionais”. O lugar, assim como a própria relação dos atores com os lugares, contribuiu diretamente para a constituição das personagens, sendo difícil separar esse duplo de um entre-lugar da realidade e da invenção (QUANDT, 2009, p. 124). Percebe-se, inclusive, que os dois, Tong e Keng, têm personalidades muito distintas, sendo o primeiro mais tímido nas demonstrações de afeto e o segundo mais falante e extrovertido, reforçando que um buscará no outro aquilo que não é expresso em suas singularidades.

Assim como Tong, Apichatpong cresceu longe das metrópoles, na cidade de Khon Kaen, na região Nordeste da Tailândia. Ele relata ser um local que, antes da ocupação militar com o objetivo de impedir a expansão do comunismo, era majoritariamente selva.

Com o objetivo de combater o comunismo, eles fizeram de tudo para criar laços de amizade com os habitantes locais e, durante o processo, orientá-los sobre a virtude dos três pilares da Tailândia: Nação, Religião e Monarquia. [...] Durante aquele tempo, o governo enviou tropas de médicos para atender aqueles que viviam em áreas remotas.

¹⁹Apichatpong esteve recentemente na Colômbia filmando seu mais recente longa-metragem, *Memória* (2020).

Um dos motivos, que levou o cineasta se mudar para lá desde 2017, foi a censura do governo tailandês, comanda por militares desde 2014. “Não se pode representar a realidade porque estamos sob o controle do que governo que encara os filmes como propaganda”, ele diz em um dos momentos da entrevista. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/03/23/culturaipsilon/noticia/apichatpong-weerasethakul-procura-a-tailandia-na-colombia-1765929>>

A agenda era a mesma: permitir que os moradores sentissem que o “centro” se importava. (WEERASETHAKUL, 2009, p. 81)

Acerca da situação política e histórica da Tailândia o relato de Joe contextualiza a aproximação do soldado Keng ao camponês Tong a partir do contexto histórico de familiarizar os militares na região interiorana da Tailândia, o que introduz os dois a uma amizade que se desenvolve em romance. A aproximação de Keng e Tong, portanto, tem um sentido duplo ainda mais explorado pela forma como é desenvolvida a relação dos dois: uma relação proibida tanto por serem ambos do mesmo sexo, visto a censura que o país sofre por estar em uma ditadura conservadora. Contudo, a temática do romance proibido é muito recorrente no cinema tailandês, sempre permeado por histórias de fantasmas, canções de amor, fábulas budistas, que por sua vez, são uma continuação pastiche dos gêneros de filme hegemônicos, só que impuros (QUANDT, 2009, p. 37). É nesse meio que Apichatpong vai desenvolvendo todas as questões políticas que concernem às vivências dos resistentes à ditadura e essa construção do filme a partir de camadas faz sentido no contexto da temática do xamã, visto sua funcionalidade de transitar entre modos de existir.

4.3 Corpo aberto, relacional e dividual: uma noção perspectivista

Na segunda parte do filme, os protagonistas Tong e Keng adquirem novas *personas*, passando a serem tratados por fantasma e soldado, respectivamente, e os meios pelos quais isso se torna factível são os grafismos corporais e a roupa de soldado, que se remete às folhagens da floresta. Tanto o soldado quanto o fantasma, por meio da camada de vestimenta e dos grafismos, demonstram uma intenção de se camuflar na mata. Os Yukaghirs caçadores definem a si mesmos como *pessoas com corpos abertos* (ou *otkryt tela*), para dizer que durante a caça eles removem as qualidades que os caracterizam como humanos a fim de assumir a imagem da presa (WILLERSLEV, 2012, p.62). O ato de se relacionar com a presa através da descaracterização é algo realizado tanto pelo soldado quanto pelo xamã; contudo, mesmo vendo que a roupa de militar tenta imitar as folhagens da mata, vemos que ela destoa da floresta, pois é um elemento de origem humana e é reflexo de uma percepção sobre a floresta ser uma forma de vida passiva. A floresta ser um desses elementos no contexto de caça dialoga com os parâmetros que levam a ela ser percebida como passiva para os que vem da cidade com o olhar de explorador de territórios “improdutivos”, por não servirem a uma lógica febril de consumo, ironicamente relacionado ao apassivamento sobre os modos de produção das coisas. Sobre

povos considerados caçadores-coletores, Nurit Bird-David exemplifica o caso do povo Nayaka, residentes no sul da Índia:

Enquadrar o meio ambiente de maneira relacional não constitui a única forma dos Nayaka de conhecer seu entorno, ainda que, no meu entendimento, eles a considerem como autoridade frente a outras. Tampouco ela é única para os Nayaka. Eu colocaria como hipótese que as epistemologias relacionais desse tipo gozam de autoridade nas culturas de povos que, comumente, chamamos de caçadores-coletores. (BIRD-DAVID, 2019, p. 127)

A essa forma relacional de estar no mundo deve-se a reformulação da noção de animismo em contraposição à elaborada por E. B. Tylor²⁰. Diferentemente do que propôs Tylor, e que foi fundamentada toda a visão científica sobre povos não ocidentais e não ocidentalizados, sobre o animismo pode-se dizer que mais tem haver com a maneira que esses povos entram em contato com seres não humanoides, e não com uma mistificação do motivo pelo qual eles se relacionariam com não humanos. Bird-David resume essas atividades a duas principais: a de falar e a de cantar, ambas em direcionamento a uma tentativa de compreensão desses seres. Assim como “[...] os botânicos, dessa tradição epistemológica, cortam uma faixa de árvores com machados, classificam a vegetação recortada em espécies, colocam pedaços característicos de cada espécie em sacos pequenos e levam-nos para fora da floresta” (2019, p. 126), os Nayaka **falam** com as árvores.

“Falar com” significa ter atenção intensificada às variações e às invariações no comportamento e estar responsivo às coisas no estado de relacionalidade, e desse modo alcançar o conhecimento das coisas que se transformam por meio das vicissitudes, ao longo do tempo, do compromisso com elas. “Falar com uma árvore” – ao invés de cortá-la – é perceber o que acontece quando alguém age em direção a ela, responsivamente, sendo consciente, a um só tempo, das mudanças em si mesmo e na árvore. (idem, 2019, p. 126)

Da necessidade de criar um diálogo com outros seres é que serão derivadas as marcas que atestam essa diferenciação de naturezas, e, portanto, os desenhos como uma forma de criar uma relação com aqueles outros seres que os cercam, como podemos ver no próprio *Mal dos Trópicos* – os grafismos no corpo do fantasma, por exemplo, são uma “[...] *combinação das tradições das tatuagens do Laos, do Camboja e da Tailândia*” (QUANDT, 2009, p. 39), de acordo com o próprio Apichatpong, mais uma vez atestando a hibridização cultural presente nos modos representacionais do filme –, como no estudo apresentado por Els Lagrou. Ao trabalhar sobre os grafismos presentes nos Kaxinawa, ela traz as três percepções que guiam o uso dos mesmos: *kene*, *yuxin* e *dami*. “Resumindo, *kene* é um tipo de código escrito, inscrito

²⁰O animismo de acordo com Tylor é colocado na lógica dicotômica mundo espiritual/mundo material, ambos em divergência com a ciência, na qual julgava o animismo ser uma etapa do desenvolvimento humano, comparada à fase da infância (BIRD-DAVID, 2019, p.3)

em corpos e objetos, e segue regras escritas de composição e execução. [...] É a sua ‘língua’, um código composto de índices que aludem a presença, à possibilidade de revelação de *yuxin* em forma encorporada.” (LAGROU, 2007, p.126). *Kene*, portanto, seria o meio pelo qual a manifestação de *yuxin* se torna possível.

Yuxin é o referente de *dami*, sua imagem mais completa e fiel, invisível para os humanos no estado cotidiano do ser, mas sempre presente; pertencendo a outro lugar, porém sempre ativa. A imagem de *yuxin* coincide com seu ser. [...] o *yuxin* pode ser o duplo que deixou seu corpo, ou um ser sem corpo, ou mesmo pura energia, livre para assumir qualquer forma ou corpo (idem, p. 128)

Encontramos um sentido similar possibilitado através dos estudos de Lagrou a quem seria principalmente o fantasma na segunda parte de *Mal dos Trópicos*, dada a presente predominância da floresta: como um *yuxin* manifestado, sendo *dami* a transformação. Incorporado no corpo de Tong, o fantasma não é nem o camponês do começo nem um ser desprovido de uma aparência irreconhecível.

A imagem de um ser nunca é mera aparência. Neste sentido, *yuxin* é como a *psyché* na Grécia Antiga (Vernant, 1991: 186-191): a manifestação do ausente. O que se vê ‘é’, pois se mostra ao olhar em todos os seus detalhes, com o movimento, a definição e a graça de um ser humano vivo. (idem, p.128)

O ‘duplo’ fantasma, carregado de tantos signos híbridos, remete-se ainda à própria realização audiovisual, que pelo modo de fazer de Apichatpong, concretiza-se no ato de etnobiografar – e autoficcionalizar – as várias vidas ali presentes (não só as das personagens, mas as das pessoas que inspiraram na própria feitura) em um só corpo por meio dos grafismos, das imagens e das sonoridades. As relações estabelecidas a partir da figura do fantasma norteiam o filme, sendo ele o ‘duplo’ total, uma figura que manifesta a própria ausência humana ao mesmo tempo que dá a ver a presença xamânica em devir.

Enquanto na primeira parte de *Mal dos Trópicos* temos conhecimento de Tong e Keng compartilhando suas personalidades individuais e opostas entre si, já indicando um prenúncio do que viria após, na segunda parte acessamos os mesmos atores interpretando personagens diferentes, ainda opostas quanto à origem, mas carregando, em seus nomes, seus próprios signos, em debate ao longo de todo o filme. Como soldado, o ator Banlop Lamnoi não está ali enquanto a personagem Keng que passou a ser denominada de soldado, mas como um signo do exército tailandês que aplicou um golpe militar caçando comunistas no interior da Tailândia e ocupando a floresta, profissão que entendemos ser de prestígio ao longo do filme; já o fantasma, interpretado por Sakda Kaewbuadee, tensiona as camadas do visível e do invisível, tanto a nível corporal quanto a nível narrativo e estrutural, sendo ambos nessa segunda

metade do filme, portanto, figuras relacionais. Mais crucial que opor isoladamente o tailandês militarizado e tailandês da floresta é entender que existem processos *híbridos* acontecendo simultaneamente e que o filme é uma catarse deles.

4.4 Perspectivas sobre visão, escuta e olfato: o uso dos sentidos corporais

A percepção corporal é uma característica que orna as ações tomadas pelas personagens, e é a partir dela em que o filme, que serve como um meio de revelar percepções de mundo por meio dos sentidos, estabelece debates fundamentais pautadas através do corpo. É sabido que a ideia de abordar *Mal dos Trópicos* pelo cinema de fluxo provém da modulação dos sentidos no filme a fim de promover uma experiência mais sensorial, mas não necessariamente os sentidos com o fim do reconhecimento dos corpos entre si, como estamos debatendo nessa monografia. A visão, a audição e o olfato organizam, de formas diferentes, modos de apreender o corpo do outro, de tal maneira que são sentidos que atuam na construção dos duplos das personagens.

Na primeira metade, observamos o filme em geral muito ligado à visão, salvo momentos em que as personagens principais se abraçam e ficam juntas: são planos em que a câmera é encarada, há troca de olhares que revelam as intenções delas sem que elas digam uma palavra e a própria percepção de uma mudança de vida relacional das duas inicia-se pela visão – momento que a matriarca da família de Tong percebe e que é demonstrado também pelo seu olhar.

Não é que acessamos o filme primeira e somente pela visão, mas os olhares constroem todos os movimentos realizados pelas personagens, enquanto os sons exercem a função de situar e demarcar um corpo; enquanto a visão é o modo pelo qual elas acessam as mensagens, a audição constitui qual corpo está emitindo, reforçando o tema da caça circulante por toda a obra. Caça-se com os olhos, com os ouvidos, com o nariz: caça-se com o corpo; igualmente, assiste-se com os olhos e com os ouvidos, e o olfato passa a constituir-se mensagem ao espectador. Não só se problematiza a corporeidade no filme, mas também a nossa enquanto espectadores.

Mal dos Trópicos não estabelece uma hierarquia dos sentidos, mas demarca que para conhecer um ao outro – estabelecer uma alteridade mínima – deve-se estar atento àquilo que ele emite, daí se pode começar a pensar no sentido que age na recepção daquilo que o corpo transmite de dentro para fora: a audição. O problema da percepção é, por extensão, o problema da alteridade, seria algo disso que *Mal dos Trópicos* nos transmite:

O problema da percepção, então, diz respeito a como algo pode ser traduzido, ou “atravessar” de fora pra dentro, do macrocosmo do mundo para o microcosmo da mente. É por isso que a percepção visual e a auricular são descritas, usualmente, nos escritos dos filósofos e dos psicólogos, como processos de ver e ouvir. A visão começa no ponto em que a luz entra nos olhos do perceptor estacionário e a audição no ponto em que o som atinge os ouvidos – na interface, em resumo, entre fora e dentro. (INGOLD, 2008, p.2)

Como *Mal dos Trópicos* trabalha sobre esse duplo nos sentidos da visão e da audição principalmente? Primeiramente, como Ingold (2008) também fala, é impossível separar os sentidos e talvez não seja interessante. Então, de que maneira se constrói esse duplo entre visão e audição, colocando o olfato como parte da expressão audiovisual das personagens? Uma forma de encarar é como cada personagem lida com esses sentidos, tomando o ponto de vista dos protagonistas como partida.

Começando com Keng, primeiro protagonista a aparecer. Ele é introduzido como um dos principais num plano frontal, que vai surgindo a partir de um *fade in*²¹ do preto. Em outro momento, ele é filmado descansando e encarando a câmera, numa espécie de captura do desconforto do sujeito-personagem. Esse sentimento persegue Keng durante todo o filme: desde o momento em que ele passa a observar Tong e a passar tempo junto ao mesmo até quando entra na floresta à procura do camponês.

Com Tong, também percebemos uma relação com a visão, mas a partir do olhar distraído: além de ser uma personagem tímida, que não está sempre conversando olho no olho, ele mescla uma postura de mimetizar os soldados às vezes enquanto perambula pela cidade. Assim o percebemos. Tratando-se do filme como um todo, ainda tem o fato do mesmo não saber ler, o que só vai ser descoberto lá para um terço do filme, levando-nos a encará-lo como uma pessoa que observa sim e, principalmente, escuta.

Pode-se dizer que o duplo visão e escuta vai se configurando com a visão tomando um sentido de objetivação, pois é o que dá acesso aos conhecimentos mais direcionados, e a escuta possibilita um caminho mais subjetivo, visto que se acessa o mesmo conhecimento de perspectivas menos homogêneas; podemos inclusive pensar a visão como algo que acessa aquilo que somente os olhos direcionam, ou seja, em um sentido de caminho linear, tal como o campo da câmera, e a escuta é omnidirecional, associando-se a vários corpos simultaneamente e agregando o campo e o extracampo da câmera. A partir disso, é possível pensar em um duplo que se associa ao caráter perspectivista em *Mal dos Trópicos* e a audição como um sentido que não está acima da visão – inclusive, o último plano do filme privilegia as camadas que a visão

²¹Surgimento gradual da imagem.

pode alcançar –, mas possibilita um alcance maior aos corpos quando possibilita uma quebra no corte do que vai ser enquadrado e o que vai ficar de fora e, ao mesmo tempo, não estabelece uma hierarquia do que vai aparecer em destaque e o que vai ter menos ênfase. Em uma obra audiovisual, todas essas tensões são possíveis, sendo assim o cinema um grande colaborador ao questionamento das relações entre os corpos humanos e não-humanos.

5. CINEMA E ESTUDOS ANTROPOLÓGICOS PODEM SER SEPARADOS?

Inscrevemos um questionamento que aborda a junção dos campos de estudo, problematizada nessa escrita monográfica: estando o cinema contemporâneo servindo de palco para debate de questões transindividuais, de sujeitos que estão sempre em trânsito entre habitar o corpo de outro enquanto memória, da construção de uma apreensão de mundo e de uma subjetividade transpassada por outras vidas (plantas, bichos, espíritos), como se mostra ser o caso de *Mal dos Trópicos*, mas também das referências que ele explicita, é possível separá-lo de estudos antropológicos? Parafraseando Rattes (2009, p.132), *Mal dos Trópicos* constrói formal e audiovisualmente imagens-movimento que espelham a temática de fundo, em que a recíproca da pergunta que nomeia esse tópico cabe ser feita: pode a antropologia se dissociar do audiovisual?

Ao expor a decupagem como método, vamos associando o estudo da imagem à identificação desses tensionamentos inscritos por meio de debates estabelecidos no campo dos estudos antropológicos e que não necessariamente precisam se dar na forma fílmica do documentário; complementando, assim como o documentário pode envolver verdade e mentira simultaneamente, a ficção afiança-se na mesma direção. O próprio Apichatpong fala de fazer filme para imprimir suas memórias, que se entrelaçam com escutas e leituras dele e dos outros (WEERASETHAKUL, 2009, p. 102), e, portanto, lembrar torna-se um ato de criação. O sujeito-personagem (incluindo o diretor Apichatpong) é o elemento formal e quem agregada as micro e macro-histórias, além das histórias locais, como o tio Boonmee que podia recordar das suas vidas passadas, a anedota do monge budista que ensina sobre ganância e o mito xamânico que também é criado a partir de uma bricolagem de vivências de um escritor na região da floresta; são eles quem viabilizam esse cruzamento entre cinema, questões antropológicas, ficcionalização e ato de biografar como algo que só é possível dada as relações coletivas.

A noção de etnobiográfico problematiza, por assim dizer, o etnográfico e o biográfico, as experiências individuais e as percepções culturais, refletindo sobre como e possível estruturar uma narrativa que de conta desses dois aspectos na simultaneidade, ou seja, propõe, a um só momento, repensar a tensa relação entre subjetividade e objetividade, pessoa e cultura. [...] Seguindo a mesma intuição de Benjamin, diríamos que a construção da etnobiografia depende da capacidade de “intercambiar experiências”, no sentido de potencializar a experiência mesma da narração partilhada produzida pelo instante etnográfico que envolve o etnógrafo e o narrador (Benjamin, 1987:198). (GONÇALVES, 2012, p. 20-21)

Do lado da crítica cinematográfica, isso também vem sendo percebido enquanto mescla entre aquilo que não é (ou era) propriamente considerado arte e a arte, podendo entender o não-arte como aquilo que foge às fronteiras do debate isolado somente sobre o cinema.

A linha de frente artística só se faz presente quando ela flerta abertamente com tudo que não é arte, que está na linha de fronteira com o que se constitui como não-arte, como não-ainda-arte, como aquilo que ainda pode causar estupor ao fazer com que o espectador a cada minuto fique se perguntando o que fazer com todas as informações que recebe da tela. (GARDNIER, 2004)

Por meio de Apichatpong acessamos um cinema que se presta a debater aquilo que ainda não está sendo conversado o suficiente e pela perspectiva descentralizada daquilo que é hegemonicamente considerado cinema; um cinema que problematiza o fazer cinema enquanto processo de apontar uma ferramenta heurística, um cinema de fronteira, assim como os duplos contidos na obra. A questão está menos associada ao que é verdadeiro e ao que é ficção, e mais como a mistura dessas duas frentes dão a ver a construção de uma memória coletiva e coletivizada, para sempre impressa na obra fílmica, formalizando os caminhos e descaminhos da rememoração.

5.1 Entre audiovisual e etnoaudiovisual

O desenvolvimento estético do documentário influenciou profundamente os moldes do filme etnográfico. Se, por um lado, os cineastas contribuem para o questionamento da objetividade e do realismo do registro fílmico — e desse aspecto a antropologia dificilmente conseguirá se desvencilhar —, por outro lado, os antropólogos contribuem para o questionamento sobre a forma de apreensão e interpretação da realidade filmada.[...]Existe uma longa discussão sobre a pertinência ou não da denominação filme etnográfico e ela também se confunde com a discussão mais geral da definição de um campo para a prática antropológica que lida com a imagem. De forma geral, essa categoria é pleiteada por antropólogos que realizam filmes e vídeos em suas pesquisas e sentem necessidade de distinguir essa realização das empreendidas pelos meios de comunicação de massa ou mesmo por cineastas e jornalistas, que atuam orientados por objetivos diversos do projeto antropológico. (BARBOSA; CUNHA, 2006, p.35)

A posição do diretor Apichatpong em transparecer os processos artísticos que permeiam *Mal dos Trópicos*, bem como outras obras, possibilita a problematização de como são percebidos os filmes de diretores de regiões periféricas. É justo a fronteira entre ficção e documentação que torna ambígua uma primeira abordagem, digamos, antropológica sobre uma obra que se afirma posicionada nesse lugar de entre. A etnobiografia, por assim dizer, condiz com o modo de investigar a memória coletiva e assumir um caráter criativo com ela, mas, quando adentramos com a etnobiografia no campo do audiovisual, o filme passa a ser encarado como uma etnografia audiovisual.

Não há assumidamente o desejo de etnografar, ou seja, registrar e descrever por meio de um recorte temático um aspecto de uma vivência, nos termos do que pode se entender por etnografia, mas há com certeza um estudo imagético sobre o que pode a imagem enquanto produção e criação da memória coletivizada, ressaltando tanto os aspectos da ficção como forma de revelar representações quanto o processo coletivizado de construir e reconstituir as vidas ali presentes.

Problematizamos a ausência de um filme como *Mal dos Trópicos* não estar presente em análises ou mesmo ser pretexto para debate sobre a representação em filmes; o fato do filme ser também um processo de construção de uma memória coletiva e coletivizada coloca-o nas discussões sobre etnobiografar, que é sabido ser um campo de menos interesse nas ciências sociais por valorar a perspectiva da micro-história, derivando do conceito de indivíduo e individual enquanto centro de representação desse microcosmo:

A noção de etnobiográfico problematiza, por assim dizer, o etnográfico e o biográfico, as experiências individuais e as percepções culturais, refletindo sobre como é possível estruturar uma narrativa que dê conta desses dois aspectos na simultaneidade, ou seja, propõe, a um só momento, repensar a tensa relação entre subjetividade e objetividade, pessoa e cultura (GONÇALVES, 2012, p. 20).

Investigar *Mal dos Trópicos* pela ótica da etnobiografia, portanto, nos permite perceber obras cinematográficas através desses tensionamentos que permeiam o campo antropológico, mas também como as teorias da arte lidam com artistas que tiveram sua cultura sob intervenção imperialista – localizados fora do entendimento de arte do ocidente. A questão talvez seja: como abordar uma obra, que perpassa pela noção da etnobiografia, pela mesma ótica que outras obras já consolidadas são abordadas pela antropologia da arte? Percebemos

Mal dos Trópicos como uma obra relacional, fundada a partir de agenciamentos que dão sentido ao decorrer das cenas.

O estudo dos relacionamentos no decorrer do curso da vida (as relações através da qual a cultura se adquire e se reproduz), e dos projetos de vida que os agentes buscam realizar através de suas relações com os outros, permite que os antropólogos realizem sua tarefa intelectual, que é a de explicar por que motivo as pessoas se comportam do modo como se comportam, mesmo que esse comportamento pareça irracional, ou cruel, ou extraordinariamente santo e desinteressado, conforme o caso. O objetivo da teoria antropológica é dar sentido ao comportamento no contexto das relações sociais. Assim, o objetivo da teoria da arte antropológica é dar conta da produção e circulação dos objetos de arte como função desse contexto relacional. (GELL, 2009, p. 257-258)

É nesse contexto que cabe tomar essa obra de Apichatpong como exemplo nos estudos antropológicos, visto o esmiuçamento do filme mostrar que seu processo revela, na verdade, que o caráter relacional é o que constitui o fazer de certas concepções sobre o que é a arte, e que as noções de indivíduo artístico estão presentes em teorias da arte ocidental – tão localizada quanto qualquer outra.

5.2 Considerações finais

Entendemos essa escrita como uma forma de aproximar o campo cinematográfico de ficção, por meio de um repertório pouco trabalhado pelo viés da antropologia, a fim de investigar processos coletivos de criação que convergem na reinvenção do cinema de autor como uma expressão de uma obra coletivizada, feita com várias mãos e que inserem uma noção de indivíduo formado pelas interações que constrói. Nosso esforço não é o de entender essa obra apenas como uma obra de arte, mas de tatear, em seus modos de realizar, debates antropológicos, aproximando e comparando etnografias sobre povos ameríndios e a inserção de sujeitos-personagens em um filme fictício. Entendendo o cinema não como uma extensão da linguagem, com arco narrativo feito de início, meio e fim só que com imagens, mas prontificada a tatear e traduzir signos sublimados pela *lente objetiva*, não à toa levando esse nome (BAZIN, 1991, p. 22), acessamos um filme que embaralha essa objetividade que o sentido da visão é condicionado e tem o adicional de se dispor de outros mais, como pelos sons, pelo tato e pelos próprios caminhos dos corpos enquanto condutores das imagens.

Chegamos ao fim indicioso de que o cinema não é só capaz de convocar debates a áreas de estudo antropológico, como é a própria materialidade disparadora, demonstrando sua capacidade discursiva se pensada pelo meio. *Mal dos Trópicos*, portanto, não é apenas um apêndice final de um trabalho escrito, mas pelos processos que o constituíram pode ser

percebido como uma potencial etnobiografia audiovisual, assim como tantos outros filmes a virem ser investigados sob esse cruzamento de conceitos. O diferencial dele talvez esteja na capacidade de incorporar elementos do próprio tema do filme à prática audiovisual que o constitui, como, mesmo sendo um filme de autor, não se centrar em apenas uma perspectiva, mas acolher as características singulares dos sujeitos-personagens, compreender a visão cosmológica que constitui a região onde foram feitas as gravações – a cultura khmer é “a” grande responsável por trazer a noção da floresta como pessoa, e não ambiente – e ver e ouvir conscientemente como forma de se compreender enquanto sujeito transindividual.

A essa capacidade de associar questões antropológicas ao uso criativo, revelou-se o quanto da própria vivência do diretor e dos sujeitos-personagens está presente, sendo o paradigma que introduz e viabiliza o uso dos duplos tanto na estrutura quanto na narrativa. Todos os duplos só são entendidos como signos de questões por participarem da vivência desses sujeitos, como a floresta enquanto personagem e a vida híbrida na parte urbana Tailândia que almeja a modernidade enquanto é influenciada sócio e culturalmente pelos militares; ou, como esse corpo é percebido por aqueles que vivem no urbano e pelos que vivem no campo, justamente pela fronteira entre cidade e floresta permitir diferentes ligações com outros corpos que não humanos, bem como poder se ligar a outros sentidos corporais.

O cinema seria então esse dispositivo que revela com mediações da montagem (SUHR; WILLERSLEV, 2012), que traduz em uma outra linguagem e por isso não se afasta da materialidade suscitada pela etnografia e pela antropologia como um todo, pois dentro do fazer e entender cinema – e aqui se unem ficção e documentação – estão processos antropológicos.

Ao final do filme, quando o soldado dá as memórias ao xamã no corpo do tigre, é como se ele firmasse as memórias de uma vida que consta somente na ficção, assim como é o próprio ato de rememorar, mas também como se devolvesse as memórias apagadas a um ser que estará sempre presente nos arredores da Tailândia: os seres da floresta. O filme é também esse processo de entender o que é etnobiografar: descobrir que o biografar é um processo de descoberta da presença do outro, dos acontecimentos e das formas de se relacionar, dando um ressignificado às questões que não podem ser mudadas.

REFERÊNCIAS

- A IMAGINAÇÃO COMO POTÊNCIA. [Locução de]: Francis Vogner dos Reis. Entrevistados: Bernardo Oliveira e Helena Vieira e Ivana Bentes. Tiradentes: Universo Produtora, 26 jan. 2020. *Podcast*. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/0L428F2K6mhdU4hN4R3dq7?si=iRIfkjTGS3mJmf83DTIG7Q>>. Acesso em: 18 out. 2022.
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e imagem**. Zahar: Rio de Janeiro, 2006.
- BAZIN, André. **Cinema e outros ensaios**. 1ª ed. Brasiliense: São Paulo, 1991.
- BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v.1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.
- BIRD-DAVID, Nurit. “Animismo” revisitado: pessoa, meio ambiente e epistemologia relacional. **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 19, n. 35, p. 93-171, jan./jul. 2019
- CAESER, Rodolfo. **O tímpano é uma tela!**. Texto para apresentação da obra Tristão e Isolda, no catálogo da exposição Arte & Música, na Caixa Cultural, Rio de Janeiro, novembro e dezembro de 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/1489464/O_T%C3%ADmpano_%C3%A9_Uma_Tela_terceira_ve rs%C3%A3o_.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: Xamanismo e tradução. **Mana**, v. 4, n. 1, pp. 7-22, 1998.
- CODATO, Henrique. A Ambiguidade Homem/Animal em *Mal dos Trópicos* e a dimensão xamânica da Imagem. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.17, n.3, set./dez. 2014
- CUTLER, Aaron; SHELLARD, Mariana. “Algumas possíveis vidas de Apichatpong Weerasethakul”. In: **Apichatpong Weerasethakul**. (org.) AZZI, Daniella; AZZI, Francesca. Tradução: Alcione Cunha Silveira. Iluminuras: São Paulo, 2009, p. 64-71.
- DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 128-149, jan/jun 2012.
- GARDNIER, Ruy. MAL DOS TRÓPICOS. **Revista de Cinema Contracampo**, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64/tropicalmalady.htm>>.
- GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. **Revista Poiésis**, n. 14, p. 245-261, Dez. de 2009
- GINSBURG, Faye. Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual. p.31-54. In: **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia**. (Org.) ECKERT, Cornelia; MONTE-MÓR, Patrícia. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1999, 256 p.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Topbooks: Rio de Janeiro, 2008.

_____. Et. al. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: Marco Antonio Gonçalves, Roberto Marques, Vânia Z. Cardoso (Orgs). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. 7 Letras: Rio de Janeiro, 2012.

GOW, Peter. Could sangama read? The origin of writing among the Piro of Eastern Peru. In: **History and Anthropology**. Harwood Academic Publishers, Vol. 5, 1990, pp.87-103.

INGOLD, Tim. Humanidade e Animalidade. Tradução de Vera Pereira. In: **Companion Encyclopedia of Anthropology**, Londres, Routledge, 1994, pp. 14-32.

_____. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano, **Ponto Urbe [Online]**, v.2 n.2 , 2008, posto online no dia 31 julho 2008, consultado o 13 julho 2022. Disponível em:<<http://journals.openedition.org/pontourbe/1925>>.

_____. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Vozes: Petrópolis, 2015.

KIAROSTAMI, Abbas. **Nuvens de Algodão**. 1ª ed. Âyiné: Belo Horizonte, 2018.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica(Kaxinawa, Acre)**. Topbooks: Rio de Janeiro, 2007.

MONDZAIN, Marie-José. A perseguição no cinema: um ensaio sobre *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul. **Revista Devires, Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, V.7, n. 2, Jul/Dez 2010(b), pp. 180-197.

PIAULT, Marc Henri. Espaço de uma antropologia audiovisual. Tradução de Patrícia Birman. p. 13-30. In: (Org.) ECKERT, Cornelia; MONTE-MÓR, Patrícia. **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia**. Editora da Universidade / UFRGS: Porto Alegre, 1999.

QUANDT, James. “Resistente à felicidade: Descrevendo Apichatpong.” In: **Apichatpong Weerasethakul**. (org.) AZZI, Daniella; AZZI, Francesca. Tradução: Alcione Cunha Silveira. Iluminuras: São Paulo, 2009, p.33-56.

_____. “Exquisite Corpus – Uma entrevista com Apichatpong Weerasethakul.” In: **Apichatpong Weerasethakul**. (org.) AZZI, Daniella; AZZI, Francesca. Tradução: Alcione Cunha Silveira. Iluminuras: São Paulo, 2009, p.118-126.

RATTES, Kleyton. *O mel que outros Faveiam*. Guimaraes Rosa e Antropologia. Rio de Janeiro: EdMultifoco, 2016.

SILVA, Camila Vieira da. Por uma estética do fluxo: sensorialidade e corpo no cinema asiático contemporâneo. **VII Encontro Nacional de História da Mídia: mídia alternativa e alternativas midiáticas**. 19 à 21 de agosto de 2009, Fortaleza/CE.

SURH, Christian; WILLERSLEV, Rane. Can Film Show the Invisible? The Work of Montage in Ethnographic Filmmaking. **Current Anthropology**, Vol. 53, No. 3 (June 2012), pp. 282-

301. The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os Gregos**. 2ª ed. Paz e Terra: São Paulo, 1990.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, v. 2, n. 2, pp. 115-144, 1996.

_____. A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, 5 (10): 247-264, agosto a dezembro de 2018.

WEERASETHAKUL, Apichatpong. “Sombras e monstros.” In: **Apichatpong Weerasethakul**. (org.) AZZI, Daniella; AZZI, Francesca. Tradução: Alcione Cunha Silveira. Iluminuras: São Paulo, 2009, p. 58-63.

_____. “A memória de Nabua: observações sobre o projeto *Primitive*.” In: **Apichatpong Weerasethakul**. (org.) AZZI, Daniella; AZZI, Francesca. Tradução: Alcione Cunha Silveira. Iluminuras: São Paulo, 2009, p. 78-89.

_____. “Fantasmas na escuridão.” In: **Apichatpong Weerasethakul**. (org.) AZZI, Daniella; AZZI, Francesca. Tradução: Alcione Cunha Silveira. Iluminuras: São Paulo, 2009, p. 102-116.

WILLERSLEV, Rane. Percepções da presa: caça, sedução e metamorfose entre os Yukaghirs da Sibéria. **Anuário Antropológico**, Brasília, UnB, 2012, v. 37, n. 2: 57-75.

Filmes:

Mal dos Trópicos (2004)

A chegada do trem na estação (1895)

A Saída dos Operários da Fábrica Lumière (1895)

Adeus Dragon-Inn (2003)

Uma Carta Para Tio Boonmee (2009)

Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (2010)