

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO, APERFEIÇOAMENTO E EXTENSÃO
ESPECIALIZAÇÃO EM SEMIÓTICA PSICANALÍTICA – CLÍNICA DA CULTURA

LUCAS CAMARGO DE BARROS OLIVEIRA

**O CORPO-BICHO: MAL-ESTAR E METAMORFOSE EM *O FANTASMA*
E *MAL DOS TRÓPICOS***

São Paulo

2017

LUCAS CAMARGO DE BARROS OLIVEIRA

**O CORPO-BICHO: MAL-ESTAR E METAMORFOSE EM *O FANTASMA*
E *MAL DOS TRÓPICOS***

Monografia apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como parte das exigências do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura, para a obtenção do título de Especialista em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Oscar Angel Cesarotto

São Paulo

2017

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Oscar Angel Cesarotto, pela orientação atenciosa e pelas conversas, compartilhando seu vasto conhecimento.

Ao Prof. Eduardo Furtado Leite, pelo dedicado e preciso acompanhamento durante o início deste trabalho.

Aos colegas de curso, que tornaram todo processo de aprofundamento mais enriquecedor.

Aos meus pais pela profunda parceria ao longo de todo meu percurso.

RESUMO

O presente trabalho parte de um dos grandes conflitos da humanidade: o embate entre a cultura e natureza. É a partir desse confronto que percorremos caminhos tortuosos para mergulhar em duas das mais contundentes obras do cinema contemporâneo: *Mal dos Trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2004) e *O Fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000). A questão parte dos limites da carne explorado pelos realizadores para expandir a presença de um mesmo signo nas duas obras: o corpo-bicho. O que tal sintoma representa em cada uma das histórias? O corpo em crise que se metamorfoseia em frente das lentes dos realizadores é nossa principal matéria-prima para localizar os desdobramentos narrativos e de representação deste trabalho. A partir das ideias formuladas por Freud em *Mal-estar na cultura* (1929), especulando que a civilização seria a maior responsável pelo sofrimento humano, probetizaremos a escolha dos realizadores de trazer a forma animal como mecanismo para a representação da angústia de seus personagens. À luz das ideias de J. Lacan, Marie José Mondzain e E. Canetti, o corpo emerge como material sensível que imprime um possível lugar do sujeito homoerótico contemporâneo.

Palavras-chave: Corpo. Metamorfose. Cinema. Contemporâneo. Mal-estar. Psicanálise.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
I. DUAS HISTÓRIAS DE AMOR	8
<i>MAL DOS TRÓPICOS</i>	
À VISTA DO FANTASMA: UMA ANÁLISE DE <i>MAL DOS TRÓPICOS</i>	9
AOS FATOS NARRADOS	10
O FARDIO DA MEMÓRIA	15
ENCARNANDO O FANTASMA	19
CONSIDERAÇÕES FINAIS	22
<i>O FANTASMA</i>	
O LUGAR DO OUTRO: A CIDADE E O ABJETO EM O FANTASMA	24
SÉRGIO E A CIDADE	25
OS DESTINOS DE UMA PULSÃO DESVIANTE	28
O CORPO ABJETO NÃO ELEITO PELA CIDADE	31
O AFETO NEGADO TORNA-SE DILACERANTE	34
II. A FACE HUMANA DO BICHO	36
O CORPO-BICHO: A METAMORFOSE COMO NEGAÇÃO DA CULTURA	37
UM RECORTE CONVENIENTE	38
SOCIABILIDADES QUEER	40
AS DUAS METADES DE UM MESMO FILMES E SUJEITO	43
O ANIMAL COMO REPRESENTAÇÃO DO HUMANO	46
CORPO-BICHO: SIGNO DILACERANTE OU CONCIALIADOR?	49
A METAMORFOSE COMO SINTOMA	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho parte de um dos grandes conflitos da humanidade: o embate entre a cultura e natureza; a cidade e a floresta; o cru e o cozido. É a partir desse confronto que o percorremos caminhos estranhos e conflituosos para mergulhar em duas das mais contundentes obras do cinema contemporâneo: *Mal dos Trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2004) e *O Fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000).

A questão parte dos limites da carne explorados pelos realizadores, tailandês e português, respectivamente, para expandir a presença de um mesmo signo nas duas obras: o corpo-bicho. O que tal sintoma representa em cada uma das histórias? Os corpos em crise que se metamorfoseiam em frente das lentes dos realizadores são nossas principais matérias-primas para localizar os desdobramentos narrativos e representativos na parte I deste trabalho: “Duas histórias de amor”.

Começamos analisando *Mal dos Trópicos* enquanto um acúmulo de memórias dos personagens, como se recordassem uma vida passada (que fora apresentada no filme dentro do filme), a partir do conceito de *phantôme*, de J. Lacan. O corpo estranho do longa-metragem, formado por “dois irmãos siameses (não) idênticos”, segundo o próprio realizador, acaba sendo nosso ponto de partida para destrinchar uma ideia de realidade empírica que pode somente ser alcançada por meio do objeto produzido pelo *phantôme* (SAFATLE, 2005). A narrativa rarefeita – *de fluxo*¹ – e sua cisão estrutural acabam gerando uma complexa representação do estado psíquico dos personagens.

Em *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues, perseguimos os passos de Sérgio, o lixeiro lisboeta, e sua incessante busca pela satisfação do desejo. Em uma cidade que lhe abandona e um amor não correspondido, o que emerge sobre seu corpo? Abjeção, abandono, violência e desmaterializações são elementos que aparecem como respostas de uma solidão profunda.

¹ Conceito a ser desenvolvido mais adiante nesse mesmo trabalho.

Na segunda parte deste estudo, exploramos o principal signo compartilhado pelas duas obras: a presença do corpo humano se metamorfoseando em bicho. Tomamos o conceito de corpo-bicho por carregar em si, separadas por um hífen, as questões mais caras nessa incursão: o conflito entre a cultura e a natureza. A partir das ideias formuladas por S. Freud em *Mal-estar na cultura* (1929), especulando que a civilização seria a maior responsável pelo sofrimento humano, problematizaremos a escolha dos realizadores de trazer a forma animal como mecanismo para a representação da angústia de seus personagens. Atravessamos também o mesmo recurso utilizado por outros autores, em particular na obra de Franz Kafka, para compreender as razões da escolha do signo tão marcante.

Atravessando outro dado importante em nosso debruçamento, trazemos à tona as questões que as sociabilidades geram (já que ambos os filmes tratam de sujeitos homoeróticos). Analisamos a ausência do espaço de afeto para esses personagens como um dos fatores mais importantes do desencadeamento das crises.

Por fim, a partir da leitura antropológica de Elias Canetti acerca da metamorfose, leremos de que forma a representação do corpo-bicho nos protagonistas dos dois objetos analisados acaba por gerar uma possível leitura acerca dos sintomas que carregam em seu corpo.

PARTE I

DUAS HISTÓRIAS DE AMOR

2 DUAS HISTÓRIAS DE AMOR

2.1 À VISTA DO FANTASMA: UMA ANÁLISE DE *MAL DOS TRÓPICOS*

Apichatpong Weerasethakul é hoje um dos mais importantes cineastas contemporâneos. Até a data da escrita desse trabalho, o tailandês possuía mais de 30 obras audiovisuais oficiais, incluindo sete longas-metragens. Joe, como se autodenominou para os ocidentais, é reconhecido mundialmente por uma obra que expande os limites do cinema em um esforço de implodir uma gramática cinematográfica comum e estabelecida (até mesmo para aqueles cineastas ditos mais experimentais).

Weerasethakul nasceu em Bangucoque no ano de 1970 e cresceu no nordeste do País, em uma pouco populosa região chamada Khon Kaen, local que até hoje exerce uma forte influência na constituição de seus temas, espaços e personagens.

Toda filmografia do cineasta possui uma forte unidade e sempre traz algo de familiar internamente; não raras vezes seus personagens se repetem em outros filmes ou instalações, os diálogos evocam narrativas presentes em outros trabalhos (ou que ainda virão a público no futuro) e o corpo de seus atores recorrentes acabam por se sobrepor aos próprios personagens.

Apichatpong Weerasethakul é um dos expoentes do chamado “cinema de fluxo”, um conceito contemporâneo utilizado pela primeira vez na revista *Cahiers du Cinéma* e que poderia ser resumido nas palavras de Jean-Marc Lalanne (2002) como construído a partir “um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise en scène*”².

Dentro da obra de Weerasethakul, tal conceito se apresenta das mais variadas formas; entretanto, talvez a mais relevante seja a maneira com que o cineasta conduz suas narrativas rarefeitas com personagens que se multiplicam em animais ou em outros humanos ou, ainda, o modo como compõe o ritmo de seus enquadramentos e montagem. O crítico Luiz Carlos

² Jean-Marc Lalanne, *Cahiers du Cinéma*, nº 569, 2002

Oliveira Jr. define, mesmo que esteja descrevendo o segundo longa-metragem do cineasta, elementos-chave para se compreender a maneira de narrar do tailandês:

Radical no aspecto “anti-narrativo”, *Blissfully Yours* é uma soma de situações miraculosamente banais, que acompanhamos em sua duração quase completa, como se assistíssemos a uma lenta descamação da pele do real. A trama se reduz a quase nada (OLIVEIRA JR., 2010, p. 87).

No entanto, ainda que a trama de *Mal dos Trópicos* possua a mesma filiação de seus filmes anteriores (este que é o terceiro longa-metragem do diretor), carrega consigo um caráter complexo que incide nas duas “tramas”.

Weerasethakul já discorreu muito sobre o assunto em entrevistas, dizendo se tratar de “gêmeos siameses (não) idênticos”, ou um “espelho que no centro reflete ambos os lados”³. E são por essas características nebulosas existentes nos dois extremos dos filmes que acreditamos ser necessário narrar, em texto redigido e reorganizado, os acontecimentos apresentados no objeto em questão, transformando suas imagens opacas e fluidas em um texto rígido e claro.

2.1.1 Aos fatos narrados

Já na epígrafe do poeta japonês Ton Nakajima somos apresentados ao universo que o filme irá adentrar: “Todos nós somos feras selvagens por natureza. Nosso dever como seres humanos é o de nos tornarmos domadores que mantêm seus animais nas jaulas, lhes ensinando a desenvolver tarefas alheias à sua bestialidade”.

No entanto, a maneira com que Weerasethakul nos apresenta seu assunto principal vem de maneira torta e que só conseguirá ser lida por aquele que percorrer todo seu caminho: um grupo de soldados andam pela mata e encontram “um macho morto”. O animal é da espécie humana e do gênero masculino. Um diálogo que se sobrepõe à imagem descreve um flerte entre os soldados e a ponte com o quartel. Ela, impossibilitada de escutá-los, diz que

3 Apichatpong Weerasethakul. QUANDT, James (org.). p. 129

pedirá uma música no rádio para os “garotos solitários, quentes e selvagens, como um fogo da floresta”.



Figura 1 – Cenas do filme *Mal dos trópicos*
Fonte: *Mal dos Trópicos*, 2004.

Então, nosso “herói” aparece, sob uma canção *pop*⁴ romântica, despido, quase um bicho, já integrado ao mato seco.

Em um longo *fade*, conhecemos nosso outro protagonista, o “soldado”, que, em um diálogo com uma senhora, descobrimos que foi quem contou a “triste história” protagonizada pelos patrulheiros da floresta. Daí, seguimos por uma narrativa sem grandes sobressaltos, onde, em paralelo à vida de Keng (ou o soldado), conhecemos o camponês Tong, envolto em ações cotidianas de sua condição de desempregado ou em subempregos (aqui reside uma recorrente borda política nos filmes de Weerasethakul).

A constituição da história caminha calmamente como apresentada na sinopse oficial que acompanha o filme: “Há algo de mágico no ar. Os tempos são de felicidade e amor para o jovem soldado Keng e para o garoto do interior Tong. Finais de tardes agradáveis junto à família de Tong, noites preenchidas por música na cidade”.

Acrescentem-se aqui sequências onde a intimidade dos dois personagens se dá por meio do toque, da aproximação física. Em uma das sequências mais frontais (em se tratando do afeto), os dois assistem a um filme em um cinema de cadeiras vermelhas e lá vivenciam o que seria, até então, a aproximação mais sexual representada no filme: como nas cenas clássicas de encontros pré-adolescentes nos cinemas, Keng e Tong sentam-se lado a lado;

⁴ Sobre a música em *Mal dos trópicos*, Weerasethakul discorre em uma entrevista para a *Revista Lumière*: “A nivel de tratamiento del tiempo y de la relación entre el cineasta y la imagen, cuando utilicé música en *Tropical Malady* lo hice exactamente de la misma manera, pero a la inversa. Está al principio. En *Tropical Malady* mi idea es presentar un tiempo casidocumental al principio, y luego la música comienza y la cámara se mueve y de repente sientes la presencia del cineasta.”

Keng então toca a perna de Tong, acariciando-a, e este, em um ímpeto, prende o braço do amante com as pernas. Existe um descompasso do garoto do interior com o afeto, mas uma faísca de algo um pouco selvagem que tomará corpo e forma mais adiante.



Figura 2 – Cenas do filme *Mal dos Trópicos*
Fonte: *Mal dos Trópicos*, 2004.

Outra sequência relevante e de extrema beleza e intimidade é quando o casal, de volta ao ambiente rural, senta-se na beira das montanhas e trava um diálogo crucial para a fusão amorosa que se dará. Keng diz: “Se nossas linhas das mãos formarem um grande barco, somos feitos um para o outro”.

Comparando as mãos, Tong retruca: “Isso não é um grande barco, mas, sim um barquinho a remo. Então reme.” Keng, deitando-se no colo do amante, diz: “Quando eu te dei aquela fita do Clash, eu me esqueci de te dar meu coração. Você pode ficar com ele hoje de vez. Aqui está ele. Está sentindo?”, Keng, pergunta. “Estou começando a sentir”, diz Tong.

É quando uma mulher se aproxima, oferecendo-lhes flores para o templo; o sentimento é rompido por uma outra narrativa, uma fenda dramatúrgica, quando a senhora conta sua própria história de amor: “Mudei pra cá com meu marido há mais de 30 anos, quando só havia floresta por aqui.” Quando Keng replica, dizendo que “Está parecendo um romance selvagem”, ela concorda, dizendo que é uma história de amor cheia de malária.”.



Figura 3 – Cenas do filme *Mal dos trópicos*
 Fonte: Mal dos Trópicos, 2004.

A história de amor dos protagonistas continua permeada por mitos budistas, abordando ganância, coreografias no centro de Banguetcoque, noites pacíficas na beira da cidade (que mais se parece com uma floresta reluzente), até desembocar em um deslocamento de moto, em que Tong conduz o casal para um destino desconhecido.

Os dois param à beira da estrada e o seguinte diálogo se dá: “Keng, sobre amanhã...”, diz Tong, enquanto Keng se aproxima, pegando em suas mãos. “Eu não lavei minhas mãos”, diz, mas Keng então beija a mão do amante carinhosamente, em silêncio. Tong pega a mão de Keng com a destreza dos selvagens e apaixonados. Ele lambe e sorri e, logo após, some no meio da escuridão. Uma música *pop* embala Keng, que vaga pela estrada de noite.

Um clipe de montagem estabelece uma elipse, quando o soldado volta a vestir sua farda, garotos espancam outro na rua e o que parece ser a história vivida pelos dois resta na poeira da estrada de terra, onde a unidade do exército se desloca. A última imagem de Tong nos é apresentada: ele acorda em seu pequeno quarto, aparentemente após uma noite mal dormida. Em um corte abrupto, Keng adentra vestindo sua farda no mesmo quarto, agora vazio.

Uma voz feminina conta: “Eu encontrei umas pegadas de patas hoje de manhã e uma vaca tinha desaparecido. É a terceira noite que isso acontece. Todos estão com muito medo.” Um homem conclui: “Um monstro. Sim, um enorme.” Algumas fotos, analógicas, são apresentadas na tela, tomando todo o enquadramento. O desaparecimento, agora do próprio filme, acontece. A ruptura está marcada.

Depois de longos segundos de tela preta e silêncio, um *fade in* apresenta um tigre pintado em traços de pintura rupestre, de outros tempos, e um novo título é apresentado: “O caminho do espírito” [*A spirit's path*], junto à inscrição “Baseado na obra de Noi

Inthanon” (um dos vários pseudônimos do reconhecido autor tailandês Malai Chupinit [1906 – 1963]). Um texto invade a tela como nos filmes silenciosos: “Era uma vez, um poderoso xamã [Khmer que tinha o poder de se transformar em várias criaturas. Ele perambulava pela selva e pregava peças nos habitantes das vilas]”. E iniciamos uma nova trajetória dos personagens floresta adentro.

Um conto visual ilustra o xamã/tigre (transformado em uma mulher), pregando uma peça em um guarda florestal (que nos é apresentado da mesma maneira que Keng fora no início da primeira parte). Quando o guarda reconhece o tigre por sua cauda, a mesma cartela pictórica reaparece e o conto se resolve com o letreiro explicando que o guarda matou e atirou no tigre, prendendo o xamãino espírito do animal e que o cadáver do tigre hoje se encontra exposto em um museu.

Voltando à imagem da floresta “real”, o letreiro explica que “toda noite, o espírito do xamã e transforma em um tigre para caçar os viajantes”. O soldado (também interpretado por Banlop Lomnoi, o mesmo corpo que encarnou Keng) então entra em quadro e a caça recomeça.

O soldado passa dias à procura do tigre e persegue seus rastros. A floresta vai tornando-se mais densa, a noite mais escura e a perseguição do soldado, mais perigosa. Uma figura estranhíssima anuncia o cruzamento pontual entre as duas histórias, entre os dois corpos: “Quando o fantasma do tigre tenta invadir seus sonhos, o soldado lembra-se do camponês desaparecido.”

A próxima aparição do tigre já vem encarnada no mesmo corpo que outrora fora de Tong, mas agora sem roupas e carregando um gestual animalesco. O jogo de perseguição parece se inverter e agora é o tigre quem caça o Soldado, seduzido por aquilo que restou da civilização nele: seu *walk-talkie*. Eles se encaram, mas parecem não reconhecer o corpo um do outro. O soldado é derrotado, pelo menos por enquanto, e jogado ladeira abaixo pelo outro homem-tigre.

Lemos: “Um estranho sentimento agarra o coração do soldado”, e parece que esse mesmo sentimento não o faz desistir da caça – ou do reencontro. O recado vem também da natureza: macacos emitem ruídos, legendados no filme:

Soldado! O tigre lhe espreita como uma sombra. Seu espírito está faminto e solitário. Eu consigo ver que você é a presa dele e também seu companheiro. Ele consegue sentir seu cheiro de montanhas à distância. Em breve você sentirá o

mesmo. Mate-o para libertá-lo do mundo dos fantasmas. Ou deixe-o te devorar e adentre o mundo dele.

Uma elipse marcada pelo *fade* encaminha nossa trajetória para o fim e parece separar de vez o mundo real do sonho. Os espíritos rondam pela floresta ao lado do soldado e do tigre. O reencontro do Homem e do Bicho finalmente se dá e, após a cena final, ao mesmo tempo silenciosa e apoteótica, analisaremos com detalhes adiante a caça, o amor e o filme quando chega ao fim.

2.1.2 O fardo da memória

A obra de Apichatpong Weerasethakul, ainda que recente, já foi muito estudada por diversas áreas e pelos prismas mais distintos. Desde questões puramente cinematográficas em se tratando de sua característica de fluxo, passando por representações do sujeito *queer* e até mesmo a partir da antropologia na tentativa de desvendar sua aproximação com os mitos tailandeses. No entanto, o aspecto a que mais nos ateremos aqui é a dupla formada pelo desejo e pela memória. Debruçar-nos-emos sobre esta que parece ser a grande toada da obra do cineasta e que se apresenta de modo concreto e contundente em *Mal dos Trópicos*. Sobre a memória na obra do diretor, o crítico James Quandt, responsável por uma das mais abrangentes publicações acerca de Weerasethakul, escreveu:

Raramente se pensa em Apichatpong como um diretor de memória, pelo menos não da mesma maneira que geralmente se analisa Alain Resnais, Chris Marker ou Wong Kar-Wai, embora o cineasta sempre enfatize que seus filmes são sobre ‘o fardo da memória’. Reconhecer padrões entre as duas metades do filme depende, claro, de uma recordação, no entanto o diretor tem algo mais profundo em mente do que meras lembranças. Em toda parte de *Mal dos Trópicos* existem reminiscências de memórias - as fotos de Tong, por exemplo, são ao mesmo tempo relíquias ficcionais de lembranças reais de uma existência vivida (a dos atores) - recordações de filmes e do cinema de gênero, invocações da cultura tailandesa. (QUANDT, 2009, p. 92)

Weerasethakul também afirma, de maneira objetiva e clara, como se apropriou do mesmo espaço onde havia rodado seu filme anterior, *Blissoufly Yours*, quando afirmou que “gostaria de revisitar o mesmo lugar e enxergá-lo de maneira diferente”⁵. Quandt chega à conclusão de

⁵ Apichatpong Weerasethakul. James (org.). p. 128

que será de extrema importância para que possamos prosseguir em nossa proposta de analisar o filme a partir do conceito lacaniano de fantasma (phantôme):

Talvez, então, a doença presente no título em inglês não seja a malária, o amor não correspondido, ou o amour fou, mas sim o mal da memória: ‘Estamos em um ponto da vida que nos encontramos sufocados por lindas memórias de nossos objetos amados. Os habitantes de Mal dos Trópicos sentem-se sufocados pelo seu amor por ele ser tão certo, tão natural. (QUANDT, 2009, p. 93)

Posto que seja a memória o grande motor dos personagens – e do próprio diretor enquanto artista –, deparamo-nos com o conceito do fantasma em Lacan para tentar, de alguma maneira, decifrar pelo menos uma lâmina desse trabalho complexo e nebuloso que é o filme construído por Weerasethakul. Percorreremos, principalmente o caminho traçado por Vladimir Safatle, em *A paixão do Negativo* (2006), quando se debruça sobre o tema em seu capítulo intitulado “Atravessar o fantasma através do corpo”.

Para iniciar nosso caminho a respeito de como o fantasma se inscreve dentro do filme, estabelecemos que o sujeito de nosso foco aqui é Keng/Soldado e também, para não cometer o falho ato de suposições de história pregressa, ater-nos-emos somente àquilo que a imagem apresentada dentro do filme guarda. Ou seja, organizaremos o tecido semiótico narrado por Weerasethakul a partir do conceito a ser aplicado. Tomemos então o conceito geral do fantasma segundo Safatle:

O movimento do desejo era coordenado pela repetição alucinatória de experiências primeiras de satisfação. Sabemos que tais experiências primeiras deixam imagens amnésicas de satisfação no sistema psíquico. Quando um estado de tensão reaparece, o sistema psíquico atualiza de maneira automática tais imagens sem saber se o objeto correspondente à imagem estando ou não efetivamente presente. Por meio desse processo de repetição, o desejo procura reencontrar um objeto perdido ligado às primeiras experiências de satisfação. (SAFATLE, 2006, p. 198)

Portanto, para efeito de organização da vida psíquica dos personagens, consideramos aqui as experiências primeiras de satisfação em toda primeira parte do filme, no “irmão siamês”, apresentado na primeira metade intitulado *Mal dos Trópicos*.

As ações narrativas apresentadas nesse bloco se dão sempre de maneira idílica, feliz e carregada de sorrisos. É aqui que a relação dos dois, Keng e Tong/Soldado e Tigre, se consolida. A constituição do vínculo se apresenta, por exemplo, quando da primeira troca de olhares construída por Weerasethakul por um campo e contracampo durante a refeição do grupo. Mas algo mágico é instaurado quando, por longos minutos, encaramos o olhar ora

sedutor, ora desconcertado de Keng e, por um truque de justaposição dos planos, intuímos que ele está admirando Tong, que acabara de entrar no banheiro com o sobrinho.

O encontro definitivo se dá no primeiro deslocamento do filme, enquanto os créditos iniciais continuam passando sobre as imagens, e o caminhão que Tong adentra a cidade esbarra no jipe que carrega Keng – o qual, reconhecendo o garoto do interior pelas costas, já estabelece algo que se dará. A recorrente fala no trabalho de Apichatpong, que para muitos críticos versa também sobre as questões mais profundas do fazer cinematográfico, emerge: isso é um filme e o esforço do realizar é evidenciá-lo como tal. Está instaurado, nesse momento, o vínculo entre os dois e também com o espectador.



Figura 4 – Cenas do filme Mal dos Trópicos

Fonte: Mal dos trópicos (2004)

A fruição narrativa segue seu percurso sempre beirando, em última instância, o princípio do prazer. E, ainda segundo as ideias de Safafle (2006) sobre a constituição do fantasma, podemos ler o tecido fílmico quase como construído a partir dos objetos parciais por entrelaçar os espaços, os corpos, os sujeitos, a voz e a não-linearidade a partir de uma organização rarefeita e ainda sem contorno (o cinema de fluxo por excelência).

Ainda que exista uma relação ali entre uma sequência narrativa e outra, existe sempre um abismo sugerido entre o plano anterior e o seguinte, entre a possibilidade do afeto dos dois protagonistas e também de seu impedimento (dado não de maneira concreta, mas, sim, quase que incompreensível).

O amor aqui é constituído dessa operação de transposição das “moções pulsionais parciais” (SAFATLE, 2006), e nunca totalizadora, podendo ser relacionada à mesma constituição de um bebê perante o mundo.

Por exemplo, como ler de maneira causal a sequência em que Tong, agora vestido de soldado, vai até a cidade procurar emprego. O corte de volta ao vilarejo, onde a casa do garoto

está instalada e onde vive sua família; o próximo corte da visita à clínica veterinária onde a cadela de Tong é diagnosticada com câncer; a longa e poética cena em que uma cantora dedica uma canção para o “bonito soldado Keng” e depois Tong a acompanha; todos estes são recortes de uma vivência – é claro, um pouco desordenada –, mas que cria uma amálgama rica da relação dos dois.

Esse caráter de abordagem é típico da estética de fluxo, a corrente estética de que Apichatpong Weerasethakul é um dos expoentes (ao menos para os críticos, pois nunca foi apropriada pelos próprios cineastas). Como já dito na introdução desse capítulo, as balizas para se compreender a estética de fluxo podem ser compreendidas pelas ideias de Jean Marc Lalanne:

Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da mise-en-scène: o quadro como composição pictural, o raccord como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. (LALANNE, 2002, p. 26).

Portanto, se seguirmos as ideias de Lacan apresentadas por Safatle, e considerarmos que “o movimento do desejo consistiria em tentar reencontrar um objeto perdido” (SAFATLE, p. 201), o desaparecimento de Tong no fim da primeira parte do filme acaba por desaguar na segunda parte. O trauma, aquele evento que não pode ser simbolizado, torna-se de alguma maneira tão potente e devastador que acaba por incinerar o próprio material sensível do filme (captado na bitola 16mm), e a única saída é romper e começar outra vez, do zero, a tentativa dessa relação.

Assim, poderíamos considerar que a cena fantasmática que nos propusemos a ler aqui acaba por ser toda a primeira parte do filme, aquela permeada de satisfação até ser rompida. Se assim considerarmos, é possível inserir essa mesma lógica no matema do fantasma ($\$ \diamond \alpha$), sendo que a relação concreta dessa busca na tentativa de alcançar aquelas primeiras experiências de satisfação por meio dessa relação com o outro. Talvez seja aqui que resida o nosso ponto inicial: o fardo da memória consta nesse movimento sem fim de tentar reproduzir os espaços, cheiros e sensações que um dia nos preencheram de satisfação.

2.1.3 Encarnando o fantasma

Quando o filme, permeado de todos os lugares e momentos em que estivemos ao lado de Keng e Tong, recomeça depois de quase uma hora de projeção, onde podemos parar? Quando os corpos dos atores acabam por encarnar outro sujeito – ainda que, inevitavelmente, carregado daquele que estivemos acompanhando – a perseguição começa de fato.

Weerasethakul parte das histórias pueris de aventuras de Noi Inthanon para espelhar aquilo que já vivemos na parte anterior, em outra instância e com outro caráter. O cineasta descreve sobre a obra que originou a parte do filme intitulada “O caminho do espírito”:

[As histórias] são principalmente jornadas por entre diversas selvas tailandesas conduzidas por um cara de Bancoc, uma espécie de caçador que tem um camponês velho como fiel escudeiro. Eu sou um grande fã desta série. As palavras que ele usa descrevem o clima da selva - o medo, a beleza - de maneira incrível. Mas não é coisa séria, mais como história de aventura de um menino.⁶

Esse procedimento narrativo se dirige diretamente à história do cinema em relação aos gêneros cinematográficos; no entanto, Weerasethakul desconstrói plano a plano a percepção de uma estória clássica delineada de maneira convencional. E por meio desse seu “desrespeito” ao corpo humano e à narrativa (pelo desenho de um personagem mutante e fantástico, ainda que inserido em um mundo realista e verossímil) que o cineasta consegue compor outra maneira de se simbolizar a “cena fantasmática” que estamos considerando para essa leitura.

Partindo da afirmação de J. Lacan acerca da lógica do fantasma: “O desejo é impossível de se figurar enquanto objeto empírico; o fantasma torna-se a única forma com que o sujeito pode objetificar seu desejo” (SAFATLE, 2006) podemos compreender o dispositivo narrativo duplo do longa-metragem como um procedimento de tentar localizar o contato com a cena fantasmática que Keng vivenciou na primeira parte do filme.

A metamorfose do corpo ao bicho de Tong/Tigre, que será analisada mais adiante, torna-se então uma forma torta e nebulosa dessa tentativa de fornecer ao sujeito (Keng/

⁶ Entrevista *Tiger, tiger, burning bright*, concedida à Chuck Stephens. Disponível em: <http://www.sfbg.com/39/04/art_film_weerasethakul.html>. Acesso em: 14 jul.2016.

Soldado) uma realidade empírica, em que ele poderá alcançar – ainda que de maneira opaca – suas experiências primeiras de satisfação vividas ao lado de Tong.

Toda experiência apresentada por Weerasethakul em “O caminho do espírito” não é simbolizada pelos seus viventes: não existe diálogo entre eles e o Soldado vai aos poucos perdendo os aparatos tecnológicos/culturais que carregava consigo (a mochila, o rádio, a voz e, por fim, a razão).

Ou seja, existe um movimento entrópico aqui que vai tornando a experiência do Soldado na selva mais ligada aos objetos parciais ao se relacionar com o mundo. A intermediação se dá por tato, voz, olhar e até excrementos, que vão afastando Keng cada vez mais da civilização e se aproximando de um olhar sem contorno, reduzido às sensações. Esse gêmeo siamês é, assim como o longa-metragem, bipartido em si.

Nos primeiros dias e noites quando o Soldado inicia sua procura, existe todavia um elo entre o mundo externo: objetos tecnológicos, como a lanterna, suas tentativas fracassadas de comunicação pelo rádio e a existência da arma de fogo. Quando o encontro entre ele e o Tigre se dá, e o confronto é fisicamente vivenciado, algo se rompe (ou se une?); Weerasethakul lança mão novamente de um letreiro típico dos filmes mudos e escreve para nos informar que a partir daquele momento “De repente, um estranho sentimento agarra o coração do soldado.”. Esse sentimento pode ser lido como o acesso àquelas vivências de satisfações primárias da primeira parte do filme. Parece que o fantasma rasgou a carne do Soldado a partir desse momento.

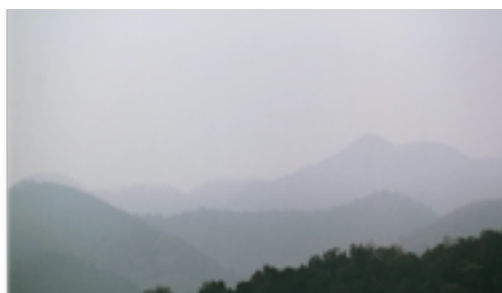
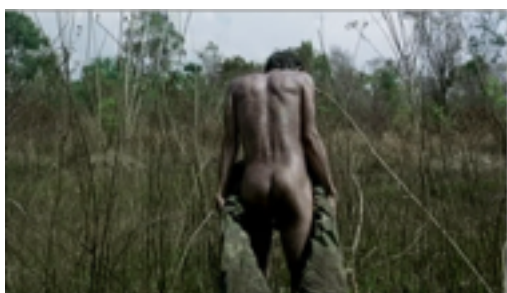


Figura 5 – Cenas do filme *Mal dos trópicos*
Fonte: *Mal dos Trópicos* (2004)

O próximo corte é de um plano geral da floresta, uma ferramenta que na linguagem do cinema clássico introduz um novo ambiente ou também uma elipse. Então há o corte mais “realista” e (se é possível trazer essa ideia ao cinema de Apichatpong) a cena se rompe de vez.

O Soldado reencontra os traços civilizatórios (a arma, a mochila); no entanto, eles já não serão úteis. Um ruído de um macaco invade o som e vemos, pelas legendas, que o Tigre chama pelo Soldado. A integração do caçador à floresta está completa. A mensagem do macaco é clara: ele já não é mais o caçador, mas a caça; não existe fuga possível e os dois, de uma maneira ou de outra, se fundirão em um só.

A narrativa percorre seu destino final sem grandes sobressaltos. Talvez o que mais salte aos olhos sejam as sequências em que a magia, os mitos e a possibilidade de transcendência são instaurados de vez. Muito desses elementos se devem à tradição do e da cosmologia Khmer (frequentemente citados pelo diretor como fonte inspiradora), os quais partem sempre de mitos que misturam elementos de fantasmas, ancestralidade, seres mágicos e geralmente conectados a forças da natureza. Por exemplo, na sequência da morte do boi (provavelmente morto pelo próprio tigre, como outrora um camponês suspeitava): aqui, Weerasethakul, já fornece um terreno profícuo para o que está por vir, na sequência final.



Figura 6 – Cenas do filme *Mal dos Trópicos*
Fonte: *Mal dos trópicos* (2004)

Então a caça chega ao fim pelo encontro do Soldado com o Tigre. Construído a partir de uma lógica de confronto, o Tigre permanece imóvel em um grosso galho da árvore, enquanto o Soldado jaz frágil, ajoelhado no chão. O cineasta constrói um diálogo estranho e desencontrado, pois sequer sabemos quem dirige a palavra, já que ele se dá todo em voz *over*:

E agora eu me vejo aqui. Minha mãe. Meu pai. Medo. Tristeza. Era tudo tão real, tão real que, me trouxe de volta à vida. Quando eu finalmente devorar sua alma, não seremos nem animal nem humano. Pare de respirar. Eu senti sua falta, Soldado. Monstro... Eu te dou meu espírito, minha carne e minhas memórias. Cada gota de meu sangue canta nossa música. Uma música de felicidade. Você consegue escutar?

E, finalmente, um devora o outro.



Figura 7 - Cenas do filme *Mal dos Trópicos*
 Fonte: *Mal dos Trópicos* (2004)

2.1.4 Considerações finais

O filme *Mal dos Trópicos* é constituído, principalmente, pela ideia da dualidade, existindo um jogo de espelhos, estilizado a partir de uma amálgama deformada. No entanto, é um filme que constrói uma história de alguma maneira clássica de amor, de busca do confronto da impossibilidade de se estar junto nos tempos contemporâneos.

Keng e Tong carregam em seus corpos estranhos e mutantes a vontade visceral da vivência do amor romântico, ainda que esse só possa ser consumado em outro plano (espiritual ou geográfico). Em artigo acerca da obra de Weerasethakul, Henrique Codato enxerga a criação da narrativa do filme como uma metáfora de uma incessante busca de estar junto, afirmando que, “ao adentrar a floresta tropical, lugar iniciático por excelência, repleto de mistérios e de metamorfoses, o filme se transforma em uma lindíssima metáfora visual da experiência íntima e arrebatadora do apaixonar-se” (CODATO).

Retomando a principal ideia de Safatle sob a luz de J. Lacan, podemos encontrar uma forma de decodificar o gesto dos personagens e, em última instância, do próprio artista:

[...] o fantasma produz um objeto [...] significa dizer que ele permite que o sujeito forneça uma realidade empírica a um desejo que, até então, era pura determinação negativa. Isto mostra como o fantasma é o único procedimento disponível ao sujeito para a objetificação do seu desejo. Daí porque ele seria: “a sustentação do desejo” (LACAN, 1973, p. 168 apud SAFATLE, 2006, p. 199)

Assim, o Tigre torna-se aquilo que sustenta o desejo do soldado, ainda de maneira amedrontadora e instável; a impossibilidade do relacionamento afetivo e carnal é resolvido com a criação de um monstro, tornando-se a única maneira possível para que os todos – Tigre e soldado; natureza e homem; Tong e Keng – consigam finalmente ficar juntos.

2.2 O LUGAR DO OUTRO: A CIDADE E O ABJETO EM *O FANTASMA*

Um sujeito socialmente apartado do espaço público, mas que ainda carrega em si a função de recolher os dejetos de toda uma cidade; um sujeito apartado de laço afetivo, guiado por uma pulsão sexual, mas sempre se aproximando de Thanatos em detrimento de Eros. Eis as duas principais características que o cineasta português João Pedro Rodrigues oferece a Sergio, um rapaz que trabalha, no período noturno na empresa de coleta de lixo da cidade de Lisboa.

O fantasma foi primeiro longa-metragem do diretor lisboeta que se firma como um dos mais relevantes cineastas da contemporaneidade ao se aprofundar em personagens marcados pela sexualidade, morte, gênero (tanto sexual, quanto cinematográfico) e corpos em transformações.

Nascido em 1966, Rodrigues formou-se em cinema na conceituada Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, onde encontrou pares que mais tarde fariam parte do importante levante do novo cinema português, principalmente capitaneado por Manoel de Oliveira e Antônio Reis. Esta Escola também deu origem a nomes como João César Monteiro, Pedro Costa, Miguel Gomes e mais atualmente, Gabriel Abrantes.

No entanto, mesmo partindo de um mesmo lugar, Rodrigues distancia-se de seus compatriotas ao propor uma maneira estranhamente familiar de se debruçar sobre a capital portuguesa e seus cenários. Existe uma aproximação à do documento, de uma vontade que parte da geografia como ponto de partida para depois implodi-la em deslocamentos espaciais como os que ocorrem em *O Fantasma* (da cidade para o aterro sanitário), *Morrer Como um Homem* (do ambiente urbano para o rural) e *A Última Vez que Vi Macau* (da metrópole para a colônia).

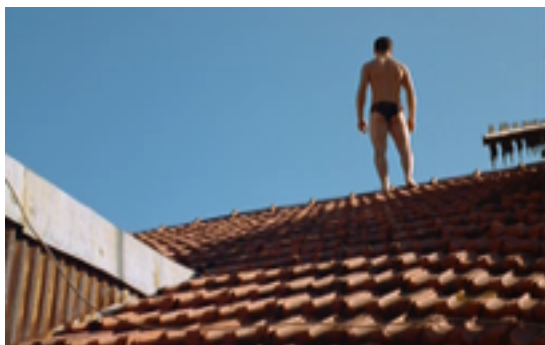


Figura 8 – Cenas do filme O Fantasma
Fonte: O Fantasma (2000)

No presente artigo, propomos uma análise de mão dupla, partindo do contexto cultural/social do aspecto *queer* da obra do cineasta, traçando um caminho quase oposto ao nos aprofundarmos nas angústias do protagonista de *O Fantasma* sobre a luz do conceito do narcisismo em S. Freud, J. Lacan e outros. Como ponto de partida, gostaríamos de propor uma análise da narrativa do longa-metragem em questão, como tentativa de organizá-lo e tornar sua leitura mais cristalina.

2.2.1 Sérgio e a cidade

A história de Sérgio nos é apresentada a partir de uma organização narrativa estrutural circular, ao nos introduzir ao que será o clímax da estória: o momento da curra. A partir do letreiro com o título (e uso pela única vez de uma trilha sonora extradiegética ao longo do filme), a narrativa se instaura dentro de uma lógica aparentemente linear, onde as noites de trabalho e dias de “caça” de Sérgio são costurados de maneira lógica.

No entanto, em sua revisão, a narrativa filmica torna-se menos orgânica, mais arbitrária (a fim de conseguir efeitos dramáticos pontuais) e confusa. Para conseguirmos organizar nossas ideias, faz-se necessária uma decodificação da narrativa para atingir o propósito almejado.

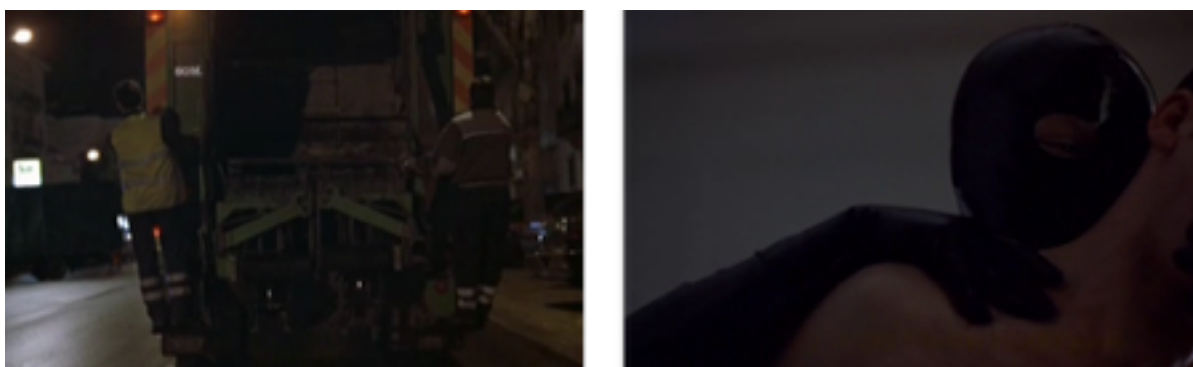


Figura 9 – Início e prólogo
Fonte: O Fantasma (2000)

Sérgio nos é apresentado, após o contexto profissional, como lixeiro; um sujeito fraturado entre a cultura e a natureza. Já na cena inicial, o protagonista estabelece muito mais afeto com o cachorro Lorde (que será seu parceiro mais fiel durante todo filme) do que com Fátima, uma personagem tão presente quanto misteriosa.

Alguns elementos centrais que permearão a (parca) narrativa já estão instalados nos primeiros 10 minutos de projeção: uma relação animalesca com o mundo, o investimento afetivo de Fátima, o contexto noturno do trabalho e, principalmente, a instauração de uma lógica que marca o protagonista: a relação do sexo anônimo, perigoso e não-dito.

O primeiro corpo com que Sérgio se relaciona é um homem (um policial?) algemado e amordaçado no banco traseiro de um carro; ali, ele masturba o homem em um longo plano-sequência, onde o perigo é iminente. Na sequência seguinte, Sérgio vai até o QG da empresa de limpeza urbana e seu superior, Virgílio – outro personagem nebuloso que retornará sempre de maneira obtusa – lhe impõe o destino que modificará toda relação de Sérgio com o mundo e também os rumos do filme.

O encontro do protagonista com João, o jovem e bonito motociclista, se dá da maneira mais trivial possível; no entanto, a presença carregada no olhar de Sérgio ao se deparar com seu futuro objeto de desejo já estabelece que será o rapaz seu alvo ao longo de toda a trama. A câmera de João Pedro Rodrigues continua sua perseguição por Sérgio. Se o protagonista olha para o outro com o desejo afluído, a câmera também o faz, em uma construção clássica de roteiros de *character-driven*, onde os personagens são agentes e responsáveis por conduzir sua própria história.

Aos poucos, vamos nos aprofundando – de maneira aparentemente superficial, é verdade – nas situações que Sérgio vai criando para si mesmo. A obsessão pelo motociclista

fica bem estabelecida pelas sequências posteriores, onde o lixeiro se masturba com a luva de João, invade a casa do rapaz e, mais tarde, revira todo seu lixo, encontrando o objeto de fetiche que irá conduzi-lo ao próximo encontro com a vítima.

A cena quando o protagonista recebe sexo oral, encenada explicitamente pelo diretor, por um desconhecido em um banheiro público, também é emblemática para organizarmos sua relação com o mundo. Então, caímos no ambiente em que o resto da cidade é despejado: o lixão a céu aberto, que se mistura com um o aterro sanitário. É aqui que reside um dos nossos recortes, sobre o abjeto dentro da narrativa de Sérgio e que será analisado adiante.



Figura 10 – O orgasmo gerado por asfíxiofilia e o encontro com João
Fonte: O fantasma (2000).

Seguimos Sérgio por seus dias ainda permeados por cenas potentes e perigosas de sexo, passagens *voyeurs* (o olhar para o vizinho), masoquistas (com a prática da asfíxiofilia), incessante perseguição de seu alvo e um lampejo de envolvimento afetivo real com Fátima – mas que logo é rompido quando ele diz, após cheirar as roupas da garota: “Cheira à cadela! Rua!”. Então o reencontro com seu objeto de desejo acontece: no vestiário de natação (onde João utilizara o objeto de fetiche, hoje carregado por Sérgio), o confronto entre os dois ocorre de maneira frontal, ainda que não resolvida.

O encadeamento narrativo do filme começa a seguir uma lógica menos clara e mais elíptica, extrapolando o naturalismo e se aproximando mais do fantástico. Após a invasão e fuga da casa de João, Sérgio é algemado por um policial (o mesmo de uma das sequências iniciais?) e este se torna prisioneiro; como não consegue se libertar, o filme em si se rompe e

reinicia, quase como pela vontade de permitir que seu protagonista consiga alcançar seu desejo.

Após uma queda no chão durante uma fuga e com os lábios sangrando, um corte seco no filme já nos leva à cena que abria o longa, quando então Sérgio usa a roupa de couro e se encontra no mesmo ambiente que João. Omiti-se dados concretos de como chegou ali ou de quem seria o corpo estuprado.

Então, Sérgio amarra João e, ao contrário do que poderíamos imaginar, não o estupra. Aqui parece existir mais uma vontade de aniquilar o objeto do mundo em vez de consumi-lo. Após o crime, Sérgio adentra na escuridão do anonimato, de onde, de alguma maneira ou de outra, sempre estivera em seu interior.

2.2.2 Os destinos de uma pulsão desviante

A construção da subjetividade de Sérgio por Rodrigues ao longo da narrativa de *O Fantasma* é extremamente complexa e resvala em possibilidades distintas de análise e compreensão. Inicialmente, tentaremos desenhar as relações de Sérgio com suas pulsões mais profundas, para daí tentar extrapolar e inserir seus passos em outras formas de entendimento. Algo que é evidente no personagem é sua relação com a pulsão (*trieb*), conceito delimitado conforme lista E. Roudinesco em seu *Dicionário de Psicanálise* e empregado por Sigmund Freud a partir de 1905; este termo tornou-se um grande conceito da doutrina psicanalítica.

Roudinesco define a pulsão como “carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem”. Para nossa abordagem, o conceito torna-se mais interessante a partir de *Os instintos e seus destinos* (FREUD, 1915), obra em que o psicanalista propõe cercar o conceito para atingir uma delineamento e uma compreensão desse movimento humano⁷.

⁷ Tomaremos como base a tradução de Paulo César de Souza que elegeu o termo instinto em detrimento de pulsão.



Figura 11 - Sérgio olha a vítima e invade a piscina, espaço de João
Fonte: O Fantasma (2000)

O conceito que S. Freud delimita já no início do ensaio é revelador como uma possibilidade de compreensão dos movimentos de Sérgio:

O instinto, por sua vez, não atua jamais como uma força momentânea de impacto, mas sempre como uma força constante. Desde que não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga pode servir contra ele. Uma denominação melhor para o estímulo instintual é “necessidade”; o que suprime essa necessidade é a “satisfação”. (FREUD, 1915, p. 54).

Assim, chegamos ao ponto de que os movimentos de Sérgio são basicamente movidos por aquilo que lhe é constante e impossível de fugir: a pulsão. Não temos a pretensão aqui de enquadrar um conceito tão amplo quanto o de pulsão na estória do lixeiro, mas, sim, de tentar entender como o texto filmico torna-se também refém – assim como o protagonista – dessa força humana que passa do corpo do rapaz, atravessando seu psiquismo e invadindo o tecido da própria narrativa.

Interessante pensar em como a narrativa de *O Fantasma* acontece quase à revelia do cineasta, por estar sendo conduzida, na verdade, pelo impulso da necessidade de Sérgio ou ainda para um impulso inconsciente do próprio diretor (se é que é possível falar de espontaneidade em uma linguagem artística tão controladora como o cinema):

O impulso/instinto – penso que são duas características fundamentais da minha escrita. Quando escrevo os argumentos dos meus filmes funciono muitas vezes por impulso/instinto. Uma espécie de intuição que tento não racionalizar demasiado. Penso que os meus filmes não são teóricos, por isso tenho alguma dificuldade em responder algumas formulações que fazes na pergunta. Mas penso, desde *O Fantasma* (foto), em como figurar o corpo no cinema, como o corpo se metamorfoseia torturado pelo desejo, o corpo como desejo exacerbado, desde a ponta dos pés até a ponta dos cabelos. E finalmente o corpo como desejo final, o corpo da morte. (BRAGANÇA, 2010).

Nessa sua fala, Rodrigues enumera as principais balizas de seu cinema, as quais são facilmente encontradas em *O Fantasma*. O elemento central de seu cinema é o desejo e como as ações dramáticas são ditadas por ele. Talvez Sérgio seja mesmo apenas um invólucro para que as próprias pulsões se manifestem de maneira avassaladora, carregando consigo toda amálgama de um desejo irrefreável.



FIGURA 12 - Cenas do filme *O Fantasma*
Fonte: *O Fantasma* (2000)

Em alguma medida, a narrativa do longa-metragem vai sendo atravessada pelos termos utilizados por Freud no detalhamento do conceito da pulsão: impulso, meta, objeto e fonte do instinto. Em um paralelo, Sérgio percorre o caminho claro daquele que é arrebatado pela pulsão, quando se vê diante de João o sedutor nadador que se tornará seu objeto de desejo e responsável por escrever toda sua tragédia.

Em outro depoimento, Rodrigues nos delimita outro paralelo com o texto de Freud: o embate dos dois grupos que compõem “as pulsões primordiais os instintos do Eu, ou de autoconservação, e os instintos sexuais” (RODRIGUES, 2010, p. 61).

[Sérgio] é uma pessoa que não consegue parar, é o corpo atrás do corpo e é mesmo só o desejo porque não há emoções. São corpos, não são pedaços de carne, mas é um bocado assim... e às tantas ele apaixona-se e é isso que vai provocar um amor impossível. Ele apaixona-se por um rapaz que ele sabe que nem pode chegar lá, porque é um tipo que vive num meio social completamente diferente dele, tem uma vida completamente diferente, e é heterossexual, evidentemente... As coisas estão condenadas à partida e é por isso que ele aposta neste amor, porque há um lado masoquista no filme. Ele sabe que não pode chegar aquele homem mas durante o espaço de tempo que é o filme, vemo-lo a andar atrás dele... há muito o ar de alguém à espreita, um bocadinho voyeur (RODRIGUES, 2010, p. 61).

Assim, o destino das pulsões de Sérgio passa por comportamentos típicos de voyeurismo e exibicionismo; no entanto, o mais recorrente é a dualidade do sadismo/

masoquismo. Dentre as vicissitudes enumeradas por Freud (a reversão no contrário; o voltar-se contra a própria pessoa; a repressão; e a sublimação), a que mais toca Sérgio são definitivamente as duas primeiras, em um movimento de transformação da obsessão por João em ódio.

Sobre a volta contra a própria pessoa, Freud afirma que o “masoquismo, afinal, é um sadismo voltado contra o próprio Eu” (FREUD, 1915, p. 65). E é essa violência contra si próprio, presente ao longo de todo o filme das mais variadas formas – desde o enamoramento pelo objeto impossível até a autoflagelação – que a narrativa de *O fantasma* desagua em talvez sua principal característica: a de representar um desejo abjeto e que sempre é construído pelo discurso como errado.

Rodrigues parte de uma figura excluída socialmente (o lixeiro) para construir uma tragédia acerca dos destinos de uma pulsão interdita pela cultura de existir.



FIGURA 12 - Cenas do filme *O Fantasma*
Fonte: *O Fantasma* (2000)

2.2.3 O corpo abjeto não eleito pela cidade

A propósito dessa abordagem acerca do sujeito abjeto, traremos à tona o signo cultural primordial que delineia a subjetividade de Sérgio: sua profissão de lixeiro. É bastante significativo o recorte que Rodrigues escolheu para compor a narrativa do filme, por se tratar de um papel social ao mesmo tempo apartado e essencial para o funcionamento das grandes metrópoles.

O lixeiro é o sujeito noturno, aquele que é “invisível” perante o outro, de quem não podemos sentir falta, mas tampouco sentir a presença, como o próprio realizador sublinhou:

O ponto de partida da história foi: os homens do lixo são pessoas que existem na cidade e que fazem parte da paisagem urbana, mas nós não damos por eles. Estamos tão habituados a ver os homens do lixo, vamos atrás do carro, apitamos, etc, mas não os vemos... há logo esta ideia base pois eles são como fantasmas que habitam a cidade mas não se vêem. [...] Há também o lado da porcaria, da abjeção [...] (RODRIGUES, 2000, não paginado)

É justamente aí, no conceito da abjeção, que reside a contundência da história de Sérgio. Partimos da análise de Antônio M. Silva para alcançar a representação do corpo que se torna um expatriado da sociedade, por trazer consigo elementos distantes da (hetero)normatividade. Silva recorre a ideias de autores como Agamben, Nichols e Kristeva e propõe uma compreensão dos personagens enquanto performatividades extremamente subjetivas e específicas, as quais não podem funcionar como regra dentro do universo *queer*.

É essa a ideia principal proposição de leitura dos três primeiros filmes do realizador (os quais Silva delimita como uma trilogia). A relação entre o sujeito abjeto e o espaço urbano está diretamente ligada ao sexo, segundo Silva:

*The way abjection pervades Rodrigues's films also concerns the urban environment and the relationship between private and public spaces. Although the demarcation of private and public domains has been mostly conspicuous in narratives dealing with sexual and gender identities, it is rather blurred in Rodrigues's 'trilogy' and not as stable as one would think. This is particularly illustrated through public sex (much occurs in Phantom, for instance), which is an act patriarchal society condemns, thus making those participating in it abject.*⁸ (SILVA, 2014, p. 71)

Portanto, o sujeito constituído por Rodrigues para representar aqueles apartados da sociedade é um homem que carrega uma relação distante daquela esperada pela cultura em que estamos inseridos.

Sérgio carrega em si todos os signos daqueles excluídos: ele é um lixeiro, trabalha de noite, enquanto todo mundo dorme, é homossexual e, principalmente, alguém que a princípio se distancia das normas e é guiado por suas pulsões sexuais, sem o filtro castrador imposto pela cultura. Mesmo dentro do contexto *queer*, o personagem de Sérgio encarna tudo aquilo que plateias mais conservadoras consideraram como um “desserviço” aos direitos dos

⁸ “A maneira que a abjeção permeia os filmes de Rodrigues também dizem a respeito o ambiente urbano e a relação entre os espaços privado e os público. Embora a demarcação dos domínios público e privado tenha sido predominantemente conspícua nas narrativas que tratam de identidades sexuais e de gênero, ela é bastante desfocada na "trilogia" de Rodrigues e não tão rígida quanto se poderia pensar. Isto é particularmente ilustrado através do sexo público (recorrente em O Fantasma, por exemplo), que é um ato que a sociedade patriarcal condena, tornando assim os participantes abjetos.”

homossexuais e para a representação dos mesmos, conforme relata Silva (2014) sobre a recepção negativa do longa-metragem em festivais, sendo tachado como “depravado” e como “retrato negativo e estereotipado dos *gays*”. Sobre as escolhas frontais e explícitas das cenas de sexo, Rodrigues afirma serem deliberadas e fundamentais para a constituição da narrativa:

Esse desejo masculino, tem de passar pelo corpo, e para passar pelo corpo tem de se mostrar o corpo, e tem de se mostrar o sexo, porque senão... embora às vezes há coisas que também são fortes por não serem mostradas, achei que neste filme eu tinha mesmo que mostrar o corpo daquele rapaz que eu tinha encontrado e que se adequava exactamente ao que eu estava à procura, ao físico, ao olhar... (RODRIGUES, 2010, não paginado).

O abjeto, segundo Kristeva (1982), é imoral, sinistro, misterioso e sombrio; um terror dissimulador, o ódio que sorri” e sempre é associado “à lógica da proibição” (NICHOLS, 2008). A autora afirma que a abjeção “não desiste nem assume uma proibição, uma regra ou uma lei; mas acaba por inverter esses conceitos – enganando-os, corrompendo-os e os aproveitando melhor para melhor negar-lhes” e que é o “sujeito da abjeção é eminentemente produto da cultura” e acaba por “persistir como exclusão ou tabu” (KRISTEVA, 1982).

Assim, o corpo de Sérgio acaba por se tornar o invólucro desse conceito, que pode ser um prisma para lermos suas atitudes e o desenrolar narrativo. Sua relação com Fátima (em algum nível, o símbolo da “normatividade” tão almejada pelo Outro); sua subversão da própria lógica do trabalho (que acaba por ser o agente que lhe joga na completa escuridão da noite); e talvez o mais forte dado do filme, o fato de que suas ações “abjetas” se deem geralmente sob a luz do diano espaço da noite, aquele quando o mundo normalmente reserva para as perversões, são cenas ocupadas por seu papel social e sob a luz do sol é onde seus desejos sexuais se manifestam com maior força, mais peso e são mais confrontadores.

Apesar de sua característica impulsiva e por vezes cruel, o afeto acaba por rasgar Sérgio. O encontro com João, o nadador, é fundamental para compreender a trajetória do lixeiro e talvez seja nesse tímido gesto sublinhado pelo olhar apaixonado do protagonista que o recorte do filme de Rodrigues ganhe contornos mais complexos do que um simples homossexual em busca de aventuras que lhe coloquem no limite da sobrevivência. Ainda que suas ações atravessem sempre dados da perversão, a demanda pelo amor do outro é um forte dado na constituição do personagem:

*In Rodrigues's films, sexuality pervades the atmosphere and reeks of 'perversion'; it is wild, it is a refuge, it stands for all and nothing at the same time. His characters seem to reach their subjectivity through actualising (or not) their sexual desires—in their sadistic, masochistic, liberal, or conservative engagement with their bodies, which are crawling for attention, for being desired, used, impregnated, hurt, ejaculated upon, ignored... all these fused together as an enmeshed complex of subjectivity formation that is constituted on the borders of abjection.*⁹ (SILVA, 2014, p. 73).

Assim sendo, ainda que carregue um corpo negado pela cidade e que carrega a escuridão, podemos considerar como um personagem apaixonado e que comete aquilo que somente os apaixonados clássicos cometem: o pecado de amar sem limites.

2.2.4 O afeto negado torna-se dilacerante

Sérgio a todo tempo é construído como um personagem impulsivo, obsessivo e com comportamento hedonista. Somente a partir da grande virada dramatúrgica do filme que algo se desestabiliza em seu interior: o romance não-correspondido com seu novo objeto de desejo (o nadador de olhos azuis) acaba por gerar um rompimento em seu ciclo sem fim de busca pela satisfação.

Importante também ressaltar que o único objeto que Sérgio não consegue possuir é justamente aquele que idealmente lhe preencheria. Rafael Castanheira Parrode, em sua crítica publicada pela *Revista Cinética* acerca do longa-metragem, estabelece um paralelo direto entre a narrativa de Rodrigues (2013, não paginado) com o mito de narciso:

Sérgio é a personificação desse Narciso, que lida com o prazer de forma obsessiva e hedônica. Seus desejos e seus impulsos extravasam os limites de seu corpo, reprimidos em seu dia-a-dia de lixeiro nas ruas de Lisboa. Na companhia de seu cão Lorde – único ser com quem ele cria uma relação de carinho e empatia – Sérgio lida com suas privações e desejos de maneira ao mesmo tempo libertária e aprisionadora, catalisando todas as suas pulsões (sexuais, violentas) e paixões numa jornada de auto-descobrimiento, de auto-consciência, ao mesmo tempo em que se isola cada vez mais do mundo das regras e dos conceitos impostos.

⁹ “Nos filmes de Rodrigues, a sexualidade permeia a atmosfera e cheira à ‘perversão’; É selvagem e um refúgio que representa tudo e nada ao mesmo tempo. Seus personagens parecem atingir sua subjetividade através da satisfação (ou não) de seus desejos sexuais - em seu envolvimento sádico, masoquista, liberal ou conservador com seus corpos, que estão rastejando por atenção, por serem desejados, usados, impregnados, feridos, ejaculados, ignorados... todas ações são fundidas como um complexo enredado de formação de subjetividade que é constituído nas fronteiras da abjeção.”

O que nos interessa aqui é como essa constituição psíquica extremamente frágil se esfarela à medida em que o protagonista não alcança aquilo que mais almeja.

J. Lacan analisa o mito descrito por Ovídio a partir da lógica do espelho, estabelecendo um jogo entre o real e o virtual, onde a imagem refletida (a virtual) não é uma reprodução realista, mas, sim, construída a partir do olhar do outro e, por ser um reflexo, passa a ser um fantasma. É nesse jogo marcado pelo olhar vazio de afeto do nadador que o rompimento de Sérgio se dá.

Em *Introdução ao Narcisismo*, S. Freud estabelece ideias bastante interessantes para nosso aprofundamento em Sérgio:

Notamos apenas as emanções dessa libido, os investimentos de objeto que podem ser avançados e novamente recuados. Enxergamos também, em largos traços, uma oposição entre libido do Eu e libido de objeto. Quanto mais se emprega uma, mais empobrece a outra. A mais elevada fase de desenvolvimento e que chamamos esta última aparece como estado de enamoramento; ele nos apresenta como um abandono da própria personalidade em favor do investimento de objeto (FREUD, 2010, p. 17).

Talvez o objeto resida justamente nesse gesto – o de investimento incessante da libido no objeto –, que acaba por esvaziar o sentido da vida de Sérgio e que o leva a seu desaparecimento final.

A ação de amordaçar e sequestrar o nadador é um dado profundamente transformador para a história; muito forte também é o fato de que, da maneira com que está contado, Sérgio acaba por não consumir o corpo de sua paixão. Em algum nível, parece-nos que a não-correspondência de seu afeto acaba por lhe esvaziar tanto que nada lhe resta. A parca subjetividade do personagem é extinta e apenas o que resta é um corpo que vaga pelo lugar abjeto por excelência: o aterro sanitário.

A fusão dele com esse espaço “nem animal nem vegetal”, como afirma o realizador, é simbólica, por extinguir todo e qualquer resquício de matéria humana. O que resta é apenas um bicho que, abandonado pelo afeto, escolhe abandonar a si mesmo.

PARTE II

A FACE HUMANA DO BICHO

3. A FACE HUMANA DO BICHO

3.1 O CORPO-BICHO: A METAMORFOSE COMO NEGAÇÃO DA CULTURA

Iniciaremos nosso percurso a fim de estabelecer os caminhos trilhados pelos personagens (e, por conseguinte, por seus realizadores), partindo daquele que será nossa principal fonte de referência: *O Mal-estar na Cultura*, escrito por Sigmund Freud em 1929 e publicado em 1930.

A edição escolhida foi a de tradução direta do alemão, feita por Renato Zwick, e publicada em 2010. Essa escolha torna-se importante, pois, ao longo das mais diversas edições do ensaio, o termo em português mais recorrente para traduzir a palavra *kultur* foi civilização, o que, para nós, acaba por criar um complexo e perigoso juízo de valor dentro de nossa proposta de contraposição do Bicho e do Homem.

Já no prefácio de nossa edição, o questionamento se faz presente; Márcio Seligmann-Silva afirma que “‘Civilização’, de certo modo marcava um deslocamento, um controle e quase uma ‘higienização’ das potentes teses que Freud apresenta” (Freud-Studienausgabe, 1974, p. 140), recorrendo um trecho de *O Futuro de uma Ilusão*, que versa justamente sobre a cultura:

Como se sabe, a cultura humana – me refiro a tudo aquilo em que a vida humana se elevou acima de suas condições animais e se distingue da vida dos bichos; eu me recuso a separar cultura [Kultur] e civilização [Zivilisation] – mostra os dois lados ao observador. Ela abrange por um lado, todo o saber e toda a capacidade adquiridos pelo homem com o fim de dominar as forças da natureza e obter seus bens para a satisfação das necessidades humanas e, por outro, todas as instituições necessárias para regular as relações dos homens entre si e, em especial, a divisão dos bens acessíveis. (FREUD, 1917).

O importante para nós aqui, ao iniciarmos esse debruçamento mais detalhado nos dois filmes analisados – *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul, e *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues – é refutar já de antemão, em sintonia com Freud, a noção “rousseauniana” do culto ao “bom selvagem” e a tese da felicidade superior e de mais fácil acesso dos “selvagens”.

O percurso de nossos personagens – da cidade à floresta (em *Mal dos Trópicos*) ou ao não-lugar do aterro sanitário (em *O Fantasma*) – não se dá por acreditarem que nesse outro espaço não urbanizado a felicidade poderá ser plena, mas talvez seja justamente o oposto, já que esse trajeto é sempre mediado por dor, sofrimento e, em última instância, solidão. O *fugere urbem* nos dois exemplos torna-se um imperativo (não uma opção) e, dificilmente, levará à felicidade plena.

A obra *Mal-estar na Cultura* é um marco dentro da obra do psicanalista, pois trata-se de uma das suas últimas análises publicadas e é considerada um desdobramento de *O futuro de uma ilusão* (1927), escritos em que o autor esmiúça a presença da religião na formação do sujeito. No entanto, como afirma Seligmann-Silva:

[...] o tom de *O mal-estar na cultura*, é bem distinto de *O futuro de uma ilusão*. Se em 1927 Freud ainda apresentava um entusiasmo com relação à ciência e sua capacidade superior à da religião de descrever a realidade e de oferecer uma técnica de vida mais saudável, agora – não por acaso já com 73 anos, após uma longa doença e em meio ao recrudescimento do nacionalismo nazista – ele retoma a teoria do impulso de morte/destruição e mostra a ciência como sendo tão ilusória como a religião”. (SELIGMANN-SILVA, 2016 p. 22).

O contexto da publicação da obra é parte importante para compreender a principal questão que emerge no ensaio. Após quatro anos vivendo o terror da Primeira Guerra Mundial, o continente europeu ainda se encontrava em reconstrução – particularmente a Viena do autor –, e isto gerava cicatrizes incontornáveis em seus habitantes.

O trauma de uma vivência de guerra é considerado como um dos grandes desencadeadores do pensamento freudiano ao elaborar as ideias presentes em *O Mal-estar na Cultura*. A tensão envolvendo uma Alemanha devastada pelo horror do confronto e um iminente levante de ideias e discursos que levariam poucos anos depois à eleição do partido Nacional-Socialista liderado, por Adolph Hitler, também são identificados como fatores importantes para o desenvolvimento da obra.

4.2 UM RECORTE CONVENIENTE

Como já dito anteriormente, no ensaio *O Mal-estar na Cultura*, Freud inicia seu debruçamento sobre o paradoxo da cultura e seus descontentamentos, tratando do papel da

religião na busca da felicidade da humanidade; no entanto, o próprio autor afirma que essa “investigação sobre a felicidade pouco nos ensinou até agora, que já não seja do conhecimento geral” (FREUD, 2016, p. 41):

Mesmo que levemos adiante ao perguntar por que é tão difícil para os seres humanos se tornarem felizes, a perspectivas de aprender algo novo não parece muito maior. Já demos a resposta ao indicarmos as três fontes donde provém nosso sofrimento: a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso próprio corpo e a deficiência das disposições que regulam os relacionamentos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade.

Para nosso trajeto, a fim de encontrar elementos que nos ajudem a delimitar o significado do corpo-bicho nos filmes analisados, vamos nos ater à terceira das três fontes responsáveis pelo sofrimento humano: o conflito da regulação dos relacionamentos humanos na família, no Estado e na sociedade.

É justamente dessa articulação que nasce a principal hipótese para lermos os nossos objetos de estudo. Freud (1929) questiona, não sem antes demonstrar incerteza e espanto, se a civilização seria a maior responsável pelo sofrimento humano, e se seríamos mais felizes se voltássemos aos tempos primitivos. É, sem dúvida, a asserção que mais nos interessa em todo o ensaio. Freud prossegue:

[...] uma grande parte da culpa pela nossa miséria é de nossa chamada cultura; seríamos muito mais felizes se desistíssemos dela e retornássemos a condições primitivas. Eu a chamo de espantosa porque – seja como for que se defina o conceito de cultura – é certo de que tudo aquilo com que tentamos nos proteger da ameaça oriunda das fontes de sofrimento pertence justamente a essa mesma cultura. (FREUD, 2016, p. 51)

Ao tentar identificar os elementos que nos conduziram à tal “hostilidade à cultura”, o autor elenca algumas possibilidades que lhe parecem fundamentais para essa relação que acaba por gerar sofrimento:

Semelhante fator de hostilidade à cultura já deve ter tomado a vitória do cristianismo sobre as religiões pagãs. Tal fator, pelo menos estava muito próximo da depreciação da vida terrena consumada pela doutrina cristã. A penúltima ocasião se apresentou quando do avanço das viagens de descobrimento permitiu o contato com povos e tribos primitivos. (FREUD, 2016, p. 53).

O autor identifica que o gesto colonizador dos europeus trouxe por aniquilar uma experiência que estes julgavam superior, ou seja, que a vida levada pelos colonizados era “atrasada” e que necessitava de intervenção.

A última dessas causas elencadas pelo autor é a suposição de que o ser humano constitui-se como um sujeito neurótico, por “não ser capaz de suportar o grau de frustração que a sociedade lhe impõe a serviço dos ideais culturais” (FREUD, 1929) e, portanto, ao suprimir ou reduzir ao menos parte dessas imposições civilizatórias, esse mesmo sujeito poderia retomar a possibilidade de ser feliz.

Nina Saroldi (2011), ao analisar os principais elementos presentes no texto de S. Freud, sublinha que “uma certa cota de sacrifício pulsional” acaba por gerar uma das mais profundas angústias do ser humano: a ausência da liberdade:

A liberdade não foi uma dádiva concedida pela civilização; ao contrário, foi maior antes dela, embora outrora o homem não a valorizasse tanto por não dispor dos meios para defendê-la. A cultura impõe restrições à liberdade individual e a justiça exige que ninguém fuja a elas. O que é percebido como desejo de liberdade pode se tornar a base da hostilidade à civilização. (SAROLDI, 2011, p. 59).

Talvez seja aí que resida o embate principal entre o convívio em comunidade, já que para coexistir em grupo, o indivíduo tem de deixar de lado suas próprias crenças e meios que acredita ter para se alcançar a tão sonhada felicidade.

3.3 SOCIABILIDADES *QUEER*

Em nosso trajeto a respeito de *Mal dos Trópicos* e *O Fantasma*, pouco nos ativemos a uma das características mais marcantes das duas histórias: o homoerotismo. Esse elemento torna-se, neste momento, fundamental para que nossa abordagem ganhe os contornos desejados e para que possamos decodificar a metamorfose do corpo ao bicho em ambos filmes.

Henrique Codato, em sua análise a respeito de *Mal dos Trópicos* e do longa-metragem *O desconhecido do lago*, propõe uma leitura interessante a respeito do caráter do homoerotismo:

Como sabemos, o homoerotismo privilegia os afetos, a amizade, o jogo, a sedução, o encontro e a deriva, elementos que surgem como importantes contrapontos de um modelo essencialmente patriarcal e heteronormativo de sociedade. Como construção subjetiva, o homoerotismo impõe ainda um questionamento dos papéis e lugares

fixos da cultura e opera como uma figura forte da ambiguidade e do duplo, pois embaralha as identidades, coloca em questão a diferença, constituindo-se como um signo forte da transgressão e dos prazeres do corpo. Ao distanciar-se da relação do sexo com a procriação, o desejo homoerótico destaca a sexualidade como potência, exaltando a ambiguidade, a sugestão, a simulação e a transposição de papéis. (CODATO, Revista Geni n. 13, não paginado)

Interessante, pois identifica elementos nesse tipo de relação que rasgam a cultura e, de alguma maneira, acabam por negá-la. Voltando à obra *O Mal-estar na Cultura*, uma das formas identificadas por S. Freud para se proteger do sofrimento e alcançar a felicidade é “arte baseada no amor”. Ainda que o autor estabeleça uma forte contradição quanto a este mecanismo – já que o risco do desamparo com a ausência do objeto de desejo gera um sofrimento talvez mais potente e devastador do que aquele que se fugia –, é essencial compreender que esse caminho cria a mais intensa sensação de prazer.

Nesse sentido, nossos personagens percorrem seus percalços sempre nessa direção, para tentar aplacar o angustiante mal-estar que parece espreitá-los, já que em nossas narrativas não existem inclinações sublimatórias em suas ações ou científicas, tampouco outras produções culturais são abordadas de maneira clara (potenciais procedimentos apontados por Freud para atenuar essa mesma angústia). Assim, estabelecido que Sérgio, Tong e Keng reagem ao conflito colocado por Freud por meio do afeto, é necessário sublinhar que esses encontros se dão no contexto urbano. Richard Sennet afirma que os laços homoafetivos se estabeleceram, ao menos de maneira mais concreta e permanente, no contexto das grandes metrópoles a partir do século XIX: “Durante o desenvolvimento do individualismo moderno e urbano, o indivíduo submergiu no silêncio na cidade. A rua, o café, o armazém, a estrada de ferro, o ônibus e o metrô converteram-se em lugares nos quais o olhar prevaleceu sobre o discurso.” (SENNETT, 1997, p. 381).

O jogo de visualidade que as cidades propõem é fundamental para que essa cultura e o relacionamento homoerótico possam se dar, como lembra Michael Warner, ao apontar uma leitura do espaço público como um lugar erotizado, pois, ao contrário da heterossexualidade, o envolvimento homoerótico carece em larga medida de mediações culturais institucionalizadas (WARNER, 2000, p. 92). É muito forte o dado de que os personagens de ambos os longas-metragens não consigam atingir um nível de intimidade tão valorizado pela sociedade heteronormativa (ou ao menos como é representada culturalmente).

Esse conflito entre os espaços de intimidade e os públicos são recorrentes em representações do universo *gay*, como exemplifica José Carlos Barcellos ao analisar o homoerotismo na literatura:

Nas narrativas dos anos 1950 que estou considerando, o predomínio de personagens provenientes dos estratos médios de uma sociedade massificada associa-se a uma dialética muito específica entre centro e margem, que subjaz ao processo de constituição da subcultura homossexual e de suas redes de socialização. (BARCELLOS, 1998, p. 298)

Barcellos (1998) identifica a erotização desses espaços públicos (ruas, parques, banheiros públicos, cinemas etc.) como uma resposta dos homens que se relacionam com homens às estratégias de dominação heteropatriarcal, que interpreta que os vínculos homosociais não são permeados pela afetividade.

Parece-nos importante ressaltar a recorrência desses comportamentos nas duas obras que analisamos. Em *O Fantasma*, mais diretamente, já que toda narrativa é centrada nas “caçadas” de Sérgio pela cidade; e na obra de Rodrigues, onde esses espaços outrora sociais são transformados em lugares sexualizados (e porque não afetivos?): a boate e o terreno baldio onde os homens tentam encontrar parceiros em *Odete* (2005), o cinema pornô (em *Morrer como um homem* [2012]) e, claro, toda a cidade de Lisboa para Sérgio.



Figura 14 – *O Fantasma* e *Mal dos Trópicos*: espaços públicos erotizados
Fonte: *O fantasma* (2000) e *Mal dos trópicos* (2004)

Já em *Mal dos Trópicos*, ainda que de maneira mais delicada, o comportamento se repete no gesto do realizador, que impede seus personagens, apaixonados, ocupar os espaços privados de relacionamento. Ainda que a obra de Weerasethakul seja claramente mais permeada pelo afeto do que o exemplo de Rodrigues, não existe sequer uma cena dentro de

um quarto onde os dois “namorados” possam exercitar seu espaço de afeto; pelo contrário, existe o cinema, onde vemos os dois se tocarem pela primeira vez de maneira mais sexual, ou ainda uma Bangkok, que, mesmo mais colorida e solar do que a Lisboa de Sérgio, emite um estranho sinal de não acolhimento aos dois apaixonados.

Rodrigues, em entrevista a Vasco Câmara, afirma que o terço final de seu filme trata-se da fuga de Sérgio desse espaço urbano, que não o aceita como sua última solução para continuar vivendo. Rodrigues chama o espaço do aterro sanitário como uma “outra dimensão”, onde talvez seu protagonista pudesse alcançar sua satisfação plena:

Há um momento em que a personagem está a beber água e para mim esse plano significa a sua transformação em luz. O mundo sempre foi cheio de perigos para ele, mas ele sempre conseguiu superá-los. A partir de certa altura, fica irremediavelmente só, o desejo torna-se impossível e ele passa a outra dimensão. No filme, o desejo passa sempre pela impotência. Por isso Sérgio abandona o objecto de desejo quando tem a hipótese de o possuir. Sabe que nunca se conseguirá satisfazer com os outros. Só se satisfaz quando se masturba, quando está sozinho.¹⁰

Em última instância, parece-nos que a fuga que ocorre nos dois filmes para os espaços vazios e sombrios acaba por ser uma maneira de tentar concretizar (no caso do filme tailandês) e de extinguir completamente (no português) a possibilidade do amor. A floresta em *Mal dos Trópicos* e o aterro sanitário em *O Fantasma* tornam-se, assim, quase que uma sauna, um banheiro público, um cinema, uma boate, enfim, um espaço onde o sujeito homoafetivo pode, enfim, conviver consigo mesmo.

4.4 AS DUAS METADES DE UM MESMO FILME E SUJEITO

O humano e o bicho – tanto em *O Fantasma* como em *Mal dos Trópicos* – podem ser lidos como um mesmo sintoma de um só indivíduo; o cachorro, que toma por vezes as feições e afetos de Sérgio e o Tigre que encarna no corpo de Tong, é, para nós, a face de um desconforto profundo com a incompatibilidade afetiva que os cerca (na paixão platônica pelo nadador em *O Fantasma* até o desaparecimento repentino de Tong em *Mal dos Trópicos*).

¹⁰ O triunfo do desejo. Site Público. <https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/o-triunfo-do-desejo-148398>. Acessado em 18/10/2016

Benedito Nunes delimita um espaço interessante ao estabelecer que o animal representa, em certa medida, o oposto do homem:

Com o animal, as relações são, sobretudo, transversais, ou seja, o animal é considerado o oposto do homem mas ao mesmo tempo uma espécie de simbolização do próprio homem. Na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência. Por isso mesmo o animal para nós é o grande outro da nossa cultura, e essa relação é muito interessante como tópico de reflexão. Sob a dominância do cristianismo, os deuses antigos, pagãos, foram demonizados ou revoaram para o interior adusto, não urbanizado, ou ainda para o mais fundo da alma. Passamos então a ver o animal simbolizando o irascível dos sentimentos e a bruteza dos instintos. O animal habitava o homem e dentro dele rugia, porém como algo que lhe fosse estranho. (NUNES, 2011)

O autor prossegue estabelecendo que “[...] para Descartes, o homem é o animal racional, tendo na sua razão ou na linguagem a diferença que o distingue da animalidade. [...] O animal é o que de mais estranho a nós se torna. É o grande Outro porque é um corpo sem alma, um simples mecanismo.” (NUNES, 2011) O interessante para nossa análise é pensar que, ao passo que os personagens se aproximam do grande Outro (o animal dentro de si mesmo), eles se aproximam de uma pretensa libertação.

É por meio deste mesmo conflito do corpo-bicho que Henrique Codato propõe a leitura da obra de Weerasethakul em seu ensaio *A Ambiguidade Homem/Animal em Mal dos Trópicos* e a dimensão xamânica de *Imagem* (2014); no entanto, traçaremos paralelos potentes entre o filme português e o tailandês, a fim de elencar e identificar as escolhas narrativas de cada realizador.

Seguindo as ideias de Codato em relação às ambiguidades em *Mal dos Trópicos*, parece-nos interessante a ideia da duplicidade que o autor estabelece como primordial no cinema do tailandês:

Há de se notar uma “ruptura de tom” (AMIEL, 2007) entre os dois mundos projetados pelo cineasta, que são dialeticamente descontínuos, uma vez que a segunda história não é nem a extensão, nem a antítese da primeira, mas, sim, sua duplicata, um gêmeo quase idêntico; uma sombra, poderíamos dizer. Enquanto a metade inicial do filme é bastante desdramatizada, sua outra parte, apesar de enfatizar a apreensão sensorial, mostra mais claramente uma conexão entre as cenas, além de incluir a presença de um suposto narrador. (CODATO, 2015)

De fato, o trabalho de Weerasethakul tem uma ligação muito profunda com as duplicações narrativas em seus filmes. *Síndromes em um Século* (2012), seu longa-metragem posterior a *Mal dos Trópicos*, eleva ainda mais esse jogo de espelhos, reencenando-o quase que

de maneira idêntica – a não ser pela “pequena” diferença de locação: a primeira parte se dá em um hospital altamente tecnológico e contemporâneo e a segunda, contendo praticamente os mesmos diálogos, em uma precária e interiorana casa de saúde.

Sobre essa duplicidade espelhada, H. Codato afirma:

Eis o paradoxo: o filme divide-se, desdobra-se, sem, no entanto, deixar de ser o mesmo filme. Os elementos narrativos (o tempo, o espaço, a cena, os personagens), também se multiplicam, sem que, igualmente, deixem de ser os mesmos de antes. Decerto, há uma temporalidade já impressa” no filme, aquela da própria montagem da obra, da composição dos planos e das cenas; mas essas obras, ao espelharem um duplo do mundo ficcional que é, ele mesmo, um duplo do mundo, trazem novos desafios para o espectador. (CODATO, 2015)

O efeito divisório em Weerasethakul é bastante direto e claro para o rompimento da primeira parte, rumo à segunda, com o “renascimento” de um novo filme, com outro título (ricamente descrito no capítulo que dedicamos ao longa-metragem).

Em entrevista a James Quandt, o realizador fala sobre essa quebra: “*The break in the middle of the film is a mirror in the center that reflects both ways. [...] I wanted the first half to seem unrealistic, like a memory of something, so that when you leave the theatre you question what was real and what wasn't*”¹¹. (QUANDT, 2009, p. 130).



Figura 15 – *Mal dos Trópicos*: o último plano da cidade e o primeiro da floresta
Fonte: *Mal dos trópicos*

No entanto, esse mesmo caráter duplo é encontrado em *O Fantasma*, ainda que de forma diluída. Em Rodrigues, esse gesto de ruptura se dá mais no campo do gênero

¹¹ "A ruptura no meio do filme é um espelho no centro que reflete os dois lados. [...] Eu queria que a primeira metade parecesse irreal, como uma lembrança de alguma coisa, de modo que quando você sair do cinema você questiona o que era real e o que não era"

cinematográfico, como se o gesto do assassinato do nadador tivesse sido tão potente que o próprio corpo do filme tivesse sido contaminado.

Em contraponto com a primeira parte extremamente realista e dura, segundo Rodrigues, o filme torna-se “[...] quase fantástico, parece ser um daqueles filmes de ficção científica dos anos 50, em que se está na lua. A certa altura parece que o filme está noutro planeta.”¹² É extremamente potente e significativo que o mesmo meio de transporte que transformava Sérgio em “civilizado” e que lhe inseria na cultura, o caminhão de lixo, é aquele que lhe transporta para o espaço que lhe absorverá (Fig. 16).



Figura 16 – *O fantasma*: o espaço urbano e o não-espaço
Fonte: *O Fantasma* (2000)

É assim que tanto Weerasethakul como Rodrigues abandonam os ambientes urbanos (Bangkok, no primeiro, e Lisboa, no segundo) para lançarem seus personagens em espaços inabitados, sombrios e perigosos.

4.5 O ANIMAL COMO REPRESENTAÇÃO DO HUMANO

Uma das questões que nos fazem refletir sobre a dualidade homem-animal presente nas duas obras é a razão que levou os realizadores a se utilizar dessa metáfora da metamorfose para tecer o comentário sobre o *pathos* humano (e aqui empregamos o termo mais no sentido da paixão, já que ambas obras partem da busca da realização do afeto para desenvolver suas obras).

¹² Entrevista para o site Portugal Gay. https://portugalgay.pt/entrevista/joao_pedro_rodrigues.asp. Acessado em 15/03/2016.

A análise do mesmo uso dessa dualidade cultura *versus* natureza se faz presente em uma longa variedade de obras importantes; no entanto, talvez a mais contundente e revolucionária narrativa, formalmente, seja a de Franz Kafka. O autor tcheco possui várias obras importantes que trazem o bicho para primeiro plano: *Um relatório para a Academia* (1917) e *Investigações de um cão* (1922) são exemplos bastante contundentes desse movimento. No entanto, *A metamorfose* (1915) é considerada sua obra maior, já que a metáfora torna-se eloquente.

Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo *Mal-Estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee*, atravessa os principais elementos nas obras dos autores para alcançar um entendimento dessa presença do bicho nas obras literárias. Tomando para si a voz de macaco-homem, Rotpeter (narrador-personagem de *Um relatório para a academia* [1917]), Seligmann-Silva (2010) afirma que o uso desse espaço privilegiado nos textos analisados pensa melhor o “próprio animal-humano”, e que tal manobra narrativa gerou uma obra que mergulhou mais profundamente no homem do século XX, ou seja, “alguém que não se sente em casa nem no próprio corpo”.

A potência com que essa metáfora nos toca talvez seja justamente a de permitir encontrar vestígios de nós mesmos naquilo que deixamos para trás em nome da cultura: nossos desejos mais profundos. O macaco transformado em humano, vestindo roupas que talvez o próprio leitor possa por ventura estar vestindo enquanto lê um relatório, é violento demais para ser ignorado.

Seligmann-Silva (2010) traça então um paralelo entre outro contemporâneo de Kafka, Charles Darwin, e encontra sinais de que justamente essa similaridade entre o humano e o animal (exposta pelo cientista inglês ao longo de sua obra) seja o que de mais importante resida nesse gesto estético-narrativo. Os estudos de Darwin derrubam com veemência as teorias pré-científicas criacionistas, arrancando a fórceps a percepção de que o ser humano era superior ao animais.

Por exemplo, em *A expressão das emoções no homem e nos animais*, de 1872, fica a relação direta e indissociável entre os semblantes “cultural” e o “natural”:

Nos humanos, algumas expressões, como o arrepiar dos cabelos sob a influência de terror extremo, ou mostrar os dentes quando furioso ao extremo, dificilmente podem ser compreendidas sem a crença de que o homem existiu um dia numa forma mais inferior e animalesca. A partilha de certas expressões por espécies diferentes ainda que próximas, como na contração dos mesmos músculos faciais durante o riso pelo

homem e por vários grupos de macacos, torna-se mais inteligível se acreditarmos que ambos descendem de um ancestral comum. Aquele que admitir que, no geral, a estrutura e os hábitos de todos os animais evoluíram gradualmente, abordará toda a questão da Expressão a partir de uma perspectiva nova e interessante. (Seligmann-Silva, 2010)

A citação de Darwin carrega explicitamente o “choque” de sua descoberta e pode nos ajudar a entender a força das metáforas que estamos analisando: quando ele afirma que é impossível negar que “o homem existiu um dia numa forma mais inferior e animalesca”, fica claro que esse gesto de transformar o corpo humano (aquele que, a princípio, é perfeito e pela lógica judaico-cristã feito a imagem e semelhança de Deus) em bicho é uma maneira encontrada por um escritor (ou realizador cinematográfico, por exemplo) de explicitar a angústia que o animal humano carrega por excelência.

Seligmann-Silva (2010) é ainda mais contundente quando afirma que o gesto de Kafka (e também incluímos aí nosso objeto de estudo) evidencia uma grave e profunda crise de autoimagem:

Ao tratar da vida animal, Kafka toca na crise da soberania e da nossa autoimagem. Essas duas crises se lhe aparecem como paralelas. Ele mostra o animal em nós, como Freud e, antes dele, Darwin o fizera. Ele mostra um poder amorfo, teoricamente o monopolizador da violência, que tenta gerir essa vida nua que lhe escapa (Seligmann-Silva, 2010, p. 207).

Os animais humanizados (ou humanos animalizados) em Kafka tornam-se então símbolos de uma crise do sujeito contemporâneo: um sujeito atravessado pelo desejo e pela necessidade de negá-lo para viver em sociedade; mais que isso, um sujeito marcado pela angústia de não pertencer nem ao próprio corpo.

O macaco que aprendeu a tornar-se humano em *Um relatório para a academia* tomou para si a cultura a partir do momento que compreendeu que só assim se veria livre das grades da jaula que lhe cercavam. No entanto, o trajeto que o personagem constrói no breve relato questiona a todo momento se ali, de frente aos nobres senhores da academia, vestindo um *smoking* e fumando um cachimbo, ele está realmente livre.

Seligmann-Silva afirma: “como Freud, ele sabe que só nos tornamos homem graças à nossa capacidade de moldar nossos corpos às grades de uma prisão” e assimilando que “nosso processo de aculturação é um largo processo de afastamento, recalçamento e de despedida de nosso corpo” (2010, p. 218). E completa:

Fiquemos com essa imagem do quadrúpede que passa a ostentar seu sexo, mas sem se envergonhar dele. Ora, a narrativa que Freud fez em *O mal-estar na cultura*

(1915) é justamente aquela do homem como um ser que, ao se tornar bípede, teve que recalcar seus instintos – inclusive os sexuais, fortemente ligados ao olfato. “A libido recalçada pôde ser canalizada para a cultura. O homem abandona a animalidade ao passar a se envergonhar de seus órgãos sexuais, agora expostos. Esses cães que traumatizam nosso narrador ostentam esse sexo sem pudor. (Seligmann-Silva, 2010, p. 209)

As escolhas de dar voz humana ao animal tornam-se então o processo oposto da aculturação e evidenciam, de maneira potente e avassaladora, aquilo que deixamos para trás quando assinamos de maneira compulsória o contrato social:

No processo de desenvolvimento do indivíduo, a meta principal é o programa do princípio do prazer, que consiste em obter satisfações que proporcionem felicidade [...]. É diferente no caso do processo cultural; nele, a meta da produção de uma unidade composta de indivíduos humanos é, de longe, o principal; a meta de tornar-se feliz certamente ainda continua de pé, mas é empurrada para o segundo plano, e quase se tem a impressão de que a criação de uma grande comunidade humana seria *maisonettes* bem-sucedida caso não fosse preciso se preocupar com a felicidade do indivíduo. (FREUD, 2015, pp. 174-175)

Ou seja, o macaco-narrador do conto de Kafka parece nos tentar mandar uma só mensagem: se ele é capaz de se tornar nós, humanos, construídos a duras penas (e duras perdas), será que um dia nós também poderíamos olhar para trás e tentar voltar àquilo que nunca deveríamos ter deixado de ser?

4.6 CORPO-BICHO: SIGNO DILACERANTE OU CONCILIADOR?

O conflito sobre o qual já nos debruçamos longamente acerca das narrativas do homem e animal dá forma a nosso principal conceito para essa análise: o corpo-bicho. O hífen aqui torna-se uma fronteira da mesma questão trazida por S. Freud em *O Mal-estar na cultura*; tomamos o corpo aqui como o suporte imanente da cultura e o bicho como manifestação dessa negação em busca da satisfação plena do desejo do sujeito.

Esse conceito, utilizado para amalgamar todos elementos que percorremos anteriormente, é definidor, por conter em si a crise tratada por Freud e também encontrada nos corpos dos personagens analisados.

Crise é uma palavra-chave para lermos de que maneira essa representação alcança os corpos em questão. Mondzain (2007) vai fundo quando analisa etimologicamente o termo: do

grego separar, discernir, julgar. Em outras palavras, a crise estabelece um conflito que demanda questionamento e que coloca o sujeito diante de um impasse. Mas a que se refere exatamente esse impasse?

Antes de responder à que a crise Mondzain se refere em nossos dois objetos, parece-nos importante colocar em perspectiva histórica a abordagem do corpo nos dois filmes. Felipe Bragança inicia seu entroncamento sobre a representação do corpo em um certo cinema contemporâneo com a articulação de Espinoza/Deleuze *O que pode um corpo?*¹³:

O cinema como um atributo superficial, pele da imagem, da película ou do formigamento digital. A proposta aqui é pensar algumas formas de aproximação do gesto cinematográfico, da câmera-ao-corpo, na construção da espacialidade que aponta os sujeitos moventes e a instalação do sentido de “personagem”.

Interessante ressaltar essa fusão entre o corpo sujeito filmado com o corpo filmico da obra. A afirmação de Wilton Garcia e Bernardette Lyra (2002) considera o cinema como primeira invenção tecnológica a dar vida e movimento ao corpo capturado; essa ideia nos é primordial para compreender onde reside o espaço da carne no cinema contemporâneo.

Para Bragança, há dois tipos de abordagem do corpo:

- a) Cinética: ou seja, um “personagem” como o conjunto de partículas de elementos expressivos que o compõe em variações de movimento e repouso. As inter-relações entre suas velocidades e lentidões – do gesto, da fala, do cansaço, da explosão muscular – esses traços que individualizam o corpo antes mesmo do “sujeito” dramático.
- b) Dinâmica: ou seja, a forma como cada corpo interfere e se fere no contato com os outros conjuntos de partículas – outros corpos. Ou seja, como se afeta ou é capaz de afetar outros corpos.

É a este corpo cinético que vamos nos ater, por tratar o corpo do intérprete como indissociável daquele do personagem; os sujeitos tornam-se dramáticos, não por sua função narrativa, mas, sim, pelo “jogo de confusão [que] ele estabelece entre corpos humanos, bichos, plantas, estátuas, mecânicas e organismos”, como encontrado em *Mal dos Trópicos*, “ou por sua carga psicológica amarrada; mas pela forma como passam entre os outros corpos, se chocam, atraem, repulsa e descansam”.

Uma ideia complementar a essa de Bragança pode ser encontrada no cruzamento entre a fenomenologia de Merleau-Ponty e o cinema contemporâneo, por Júlio Bezerra. Bezerra

¹³ BRAGANÇA, FELIPE. “Filmar, hoje, um corpo”. <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acessado em 10/07/2016.

(2010) afirma que a leitura da representação do corpo no cinema contemporâneo ganha contornos complexos a partir da ideia do interior/exterior merleau-pontiniana:

[Interessa-nos o desejo desse cinema] pela pele, por um realismo mais centrado no fenômeno da experiência, e por uma relação mais física com a câmera. Pois uma das maiores pulsões desse cinema é o encantamento físico do corpo. A produção cinematográfica mais contemporânea se acha intimamente ligada a uma mudança de olhar lançado ao corpo. O corpo como reflexo, como metáfora, como lugar experimental de representação. (BEZERRA, 2010, p. 2).

É nesse corpo que não consegue se separar do mundo onde está inserido e que, não raras vezes, se confunde com a própria paisagem em que se encontra que Sérgio, Keng e Tong residem. Há uma aderência profunda do mundo na pele desses personagens, que lhes marca para sempre; ou seja, o corpo não consegue se separar do bicho. Merleau-Ponty afirma que o cinema “está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro” (MERLEAU-PONTY, 1983). Portanto, filmar esse corpo é filmar seu mundo.

Assim, é a partir daí – da pele desse cinema registrado cinesteticamente pela câmera e encarnado por seus intérpretes – que retomamos a questão: a que se refere a crise representada nos corpos dos personagens?

Entendemos que ambas as narrativas trazem o elemento da falta como força motriz: aos personagens, falta-lhes um espaço para realização plena do desejo (tido como da ordem do inalcançável, mas nem por isso menos desejado), e sua busca acaba por deslocar esses corpos para outros espaços geograficamente e, em última instância, para outra possibilidade de corpo na pele.

Parece que essa negação do humano que emana de sua pele se torna a rebeldia final dos personagens, uma tentativa última de alcançar o inalcançável. Não à toa, leva à fusão com o Tigre (e desaparecimento enquanto indivíduo) e à desmaterialização no espaço. O sintoma é a “inscrição do “simbólico no real”, segundo J. Lacan. Assim, o corpo torna-se o último e mais potente suporte para representar a angústia da falta e, depois de amores perdidos (ou reencontrados), o simbólico finalmente atinge o real, transformando-os para sempre.

Ainda que carreguem metáforas que possam ser aproximadas, o caráter como cada objeto de nosso estudo apresenta a metamorfose em seus personagens não poderia ser mais divergente. Se em *O Fantasma* a metamorfose se dá a partir de um trauma (o amor não

correspondido), a passagem de homem para bicho em *Mal dos Trópicos* se apresenta de uma maneira quase transcendental. Maxime Scheinfeigel (2008) aponta uma “tradição animista” no cinema do diretor tailandês, herança da cultura Khmer; por outro lado, parece que o animal em *O Fantasma* entra mais como uma tentativa se rebelar contra o que restara enquanto humano em Sérgio.

4.7 A METAMORFOSE COMO SINTOMA

Depois de um caminho circundando em nosso principal elemento nessa pesquisa, podemos nos ater à metamorfose propriamente dita para tentar localizar essa forma de representação nos dois filmes analisados. Segundo E. Canetti (2005), a capacidade do homem de se metamorfosear constitui um dos maiores enigmas da humanidade e, ainda segundo o antropólogo, é extremamente difícil investigar sua essência. Portanto, delimitaremos dois aspectos principais encontrados nos dois longas-metragens: a metamorfose pela fuga e a metamorfose através do coito.

Em *O Fantasma* e *Mal dos Trópicos*, os personagens acabam por se envolver em um complexo labirinto, guiado por seu desejo e, direta ou indiretamente, em um jogo de caça que, segundo Canetti, é encontrado em mitos e lendas por toda a história:

As metamorfoses de fuga, visando escapar de um inimigo, são comuns. Elas podem ser encontradas em mitos e lendas disseminados pelo mundo todo. [...] A forma linear é aquela bastante usual que se tem na caçada. Uma criatura persegue a outra; a distância entre ela se reduz e, no momento em que esta última está para ser capturada, ela se transforma em alguma outra coisa e escapa. A caçada prossegue, ou, mais propriamente, começa de novo. O perigo volta a intensificar-se. [...] As lendas adoram dar-lhes um longo desenrolar. Na maioria das vezes, tomam o partido do perseguido, terminando com a derreta ou o extermínio do perseguidor. (CANETTI, 2005, p. 242),

Então, as relações entre Sérgio e João e entre Keng e Tong tornam-se mais uma dessas lendas cujo objeto do desejo é perseguido infinitamente, e a metamorfose se dá quando a conquista é iminente. Tong, ao mesmo tempo que se transforma na besta, acaba por metamorfosear também o próprio corpo do filme.

É interessante notar que o movimento de conquista é sempre baseado em algum modelo de frustração, principalmente no filme português, onde a metamorfose acontece quando o amor não correspondido de João lhe fere enquanto sujeito, sendo sua única solução fugir de si mesmo e transformar-se definitivamente em um bicho.

Marie-José Mondzain (2007), em uma análise sobre a perseguição no cinema, especialmente acerca de *Mal dos Trópicos*, trilha um caminho tortuoso para adentrar no complexo jogo de desejo em que os personagens estão envolvidos. Inicialmente, parte das *Metamorfoses de Ovídio* (8 A.C.), obra máxima do poeta romano que elenca cerca de 250 narrativas de transfiguração, para esmiuçar a história de Tong e Keng.

Citando Ovídio, ela afirma que a “aljava do Cupido contém duas flechas: uma delas, destinada ao perseguidor, dá-lhe a energia desejante de perseguir, e a outra, destinada ao perseguido, lhe fornece, por sua vez, a energia para fugir” (MONDZAIN, 2007).

Aqui, marca-se todo o jogo da metamorfose pela fuga e instaurado pelo amor, quando o perseguido ganha estatuto de sujeito do desejo e perseguidor, daquele que ama. A metamorfose, ainda segundo a autora, “realiza simultaneamente os dois fins contraditórios da perseguição: escapar definitivamente da captura mantendo a separação e realizar a posse e a fusão, mudando assim de forma” (MONDZAIN, 2007).

A narrativa acerca de Actéon também é detalhada no ensaio de Mondzain e nos ajuda alcançar a decodificação de nossos casos de amor. Na história escrita por Ovídio, Actéon caça cervos com a ajuda de seus cães e se depara com Diana nua; a deusa então pune o caçador ao transformá-lo em sua própria presa, mas o caçador acaba sendo devorado pelos cães que lhe ajudavam na caça.

Mondzain então traça um paralelo sobre o uso do mito por Lacan em sua comparação à busca pela verdade:

Lacan já indicava que a cinegética, a arte da caça, nas *Metamorfoses de Ovídio*, opera como um paradigma da própria verdade. Pelos caminhos da sedução, da metamorfose e da reversibilidade das posições, o psicanalista enuncia a impossibilidade para o sujeito desejante de estar face a face com o objeto do seu desejo, pois o objeto do desejo caçador constitui-se da impossibilidade de apanhar sua presa. Entretanto, Weerasethakul faz o oposto do que pretende Lacan quando transforma o sujeito do desejo em sujeito cindido. O desaparecimento do sujeito é revelação de sua realização. A flecha e o alvo se tornam, assim, uma única coisa. (MONDZAIN, 2007, p. 188)

É justamente essa fusão dos dois amantes no final de *Mal dos Trópicos* que nos leva para a segunda forma de metamorfose brevemente analisada por Canetti: a metamorfose pelo coito.

Essa ideia da metamorfose pelo coito é antiquíssima. Considerando-se que toda criatura habitualmente mantém relações somente com o sexo oposto, é perfeitamente concebível que um desvio dessa norma seja percebido como uma metamorfose.

A ideia não foi desenvolvida longamente por Canetti, mas nos interessa sua distinção ao delimitar que a metamorfose pelo coito se dá nos desvios heteronormativos. Sérgio transforma-se finalmente no sujeito sem rosto, uma espécie de herói de ficção científica (segundo o próprio João Pedro Rodrigues), após transar com um homem que não reconhecemos.

Já Keng transforma-se finalmente em parte da floresta quando a simbiose entre ele e o Tigre se consome. Weerasethakul afirmou em entrevista ao crítico James Quandt (2009) que a cena literal de sexo entre o Soldado (Keng) e o Tigre foi filmada, mas acabou não entrando na versão final do filme por conta “parecer demais” para o realizador. No entanto, a frase proferida por uma *voice over*, que diz “quando eu finalmente devorar sua alma, não seremos nem animal nem humano”, não nos deixa dúvidas.

Em uma leitura paradigmática acerca da metamorfose, Canetti (2005) traça um paralelo entre os movimentos de transmutações com patologias psíquicas que são clareadoras para nosso trajeto. Duas nos parecem especialmente interessantes: a histeria e a melancolia.

A localização do movimento histórico dentro dos signos da metamorfose se dá principalmente em razão do caráter erótico que o autor encontra no mito de Peleu e Tétis onde o primeiro, mortal, obcecado por Tétis, deusa, lhe agarra e não a solta mais; Tétis, na tentativa de escapar, se transforma em fogo e água, em um leão e em uma cobra, mas em vão e, desse encontro, nasce Aquiles.

Canetti (2005, p. 345) conclui:

[A história de Peleu e Tétis] lembra as eclosões de uma enfermidade bastante conhecida de todos: a histeria. Os grandes acessos dessa doença nada mais são do que uma série de violentas metamorfoses tendo por propósito a fuga. A vítima sente ter sido apanhada por um poder superior que não a solta mais. Aquele de quem ela deseja escapar pode ser um homem que a amou e possui, um homem que virá a possuí-la.

Um paralelo possível que nos arriscamos a fazer é a lenda que se inicia com o segundo filme contido em *Mal dos Trópicos*, que é apresentado com o seguinte letrero: “Ele matou o Tigre e aprisionou o xamãno espírito do felino. Podemos ver a carcaça do tigre no Museu de Kanchanaburid desde então e, a cada noite, o xamã encarna num tigre e amedronta os viajantes. No vilarejo, homens e animais começaram a desaparecer”. A história do Soldado e do Tigre, e tentativa de apreensão como a do mortal e da deusa, quando se dá o encontro de ambos e, também, o fim, geram uma segunda patologia identificada por Canetti (2005, p. 347):

A melancolia começa quando termina as metamorfoses de fuga e elas são percebidas como inúteis. Nela, é-se o perseguido e já capturado. Não se pode mais escapar. Não se intenta mais nenhuma metamorfose. Tudo quanto se tentou foi em vão. O capturado encontra-se entregue a seu destino e vê-se como presa. É, numa linha descendente, presa, comida, cara ou excremento.

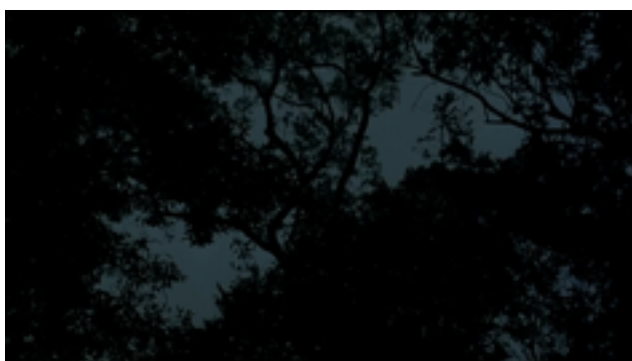


Figura 17 – *Mal dos Trópicos*: o silêncio da floresta que o humano deixou
Fonte: *Mal dos trópicos* (2004)

Não em vão, as duas histórias de amor terminam com um plano vazio de corpos, somente tomado pelos ambientes que tragam os amantes. É justamente de maneira melancólica que nossas histórias de amor e metamorfoses terminam: com a transformação do que foi comido. O Soldado sendo tragado pelo Tigre e transformado em parte da floresta e Sérgio se desmaterializando, tornando-se parte do aterro sanitário renegado pelos homens. Uma canção *pop* feliz do encontro entre dois corpos apaixonados, em *Mal dos Trópicos*, e um lamento silencioso da solidão, em *O Fantasma*.



Figura 18 – O Fantasma: o silêncio daquilo que a cidade abandonou
Fonte: O Fantasma (2000)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de um percurso tortuoso por conceitos, florestas e desertos, atingimos posições que procuram abarcar a complexidade da sexualidade, o lugar do sujeito homoerótico contemporâneo, da linguagem cinematográfica e, sobretudo, acerca da representação de possíveis histórias de amor em dois dos mais instigantes realizadores contemporâneos. Em última instância, assim como no negativo cinematográfico, o corpo torna-se suporte para imprimir possibilidades de outras representações.

O recorte proposto por essa análise foi bastante restrito, justamente por se tratarem de obras que possuem vastas possibilidades interpretativas e lugares no mundo distintos do que aqueles que nos limitamos a analisar. São obras de arte que lançam um olhar para a natureza como só um homem sabe fazê-lo, como descreveu Merlau-Ponty a respeito da obra de Cézanne.

Como dito anteriormente, não procuramos patologizar ou estabelecer uma escuta clínica acerca da vivência dos personagens, mas, sim, propor uma possível leitura que possa atravessar o nebuloso mundo construído por Weerasethakul e Rodrigues. Este mundo, assim como aquele de seus personagens, é extremamente complexo e permeado por armadilhas narrativas amparadas pelo uso da linguagem cinematográfica.

Já na análise proposta de *O Fantasma*, o caminho foi de uma organização focada no lugar social que o personagem de João Pedro Rodrigues reside: no lugar de sujeito abjeto. A força desse espaço é ponto-chave para compreendermos os movimentos de Sérgio em Lisboa. Rodrigues afirma que seu personagem, na ganância da satisfação pulsional a todo custo, acaba por se enfraquecer como sujeito e se “desmaterializar” por completo.

O entendimento da cidade negada aos sujeitos homoeróticos é vital para compreendermos o signo da animalização de seus personagens como uma maneira de retorno ao primitivo que, em última instância, seguindo as ideias de S. Freud a que nos ativemos em *Mal-estar na Cultura*, é um espaço onde a satisfação do desejo pleno seria possível.

Assim, ao cruzarmos o signo mais potente presente nas duas histórias de amor analisadas – aquele que chamamos de corpo-bicho –, encontramos um terreno fértil para

tentar ler as narrativas sobre o sujeito contemporâneo e seu espaço de angústia, principalmente: o próprio corpo transformado em algo que um dia já foi, ou seja, um animal.

O material sensível desse cinema é, antes mesmo da própria película cinematográfica, o corpo de seus personagens. O suporte para a representação da angústia de nossos personagens torna-se o da pele em detrimento do espaço dramático que o cinema clássico sempre se pautou; existe, em algum lugar desse cinema, uma recusa a narrar e de construir uma organização clara.

O trabalho em ambos os filmes, com elipses, narrativas espelhadas e a porosidade da estrutura narrativa acaba por gerar uma suspensão temporal e, de alguma forma, uma sensação labiríntica para o espectador. A angústia dos personagens, perdidos no próprio tempo narrativo de suas histórias se revela no próprio corpo na forma da metamorfose. Para Lacan (1956-1957, p. 231), a angústia pode ser relacionada justamente a essa suspensão: “Em suma, a angústia é correlativa do momento em que o sujeito está suspenso entre um tempo em que não sabe mais onde está, em direção a um tempo onde ele será alguma coisa na qual jamais se poderá reencontrar. É isso aí, a angústia.”

Assim, os artifícios formais encontrados pelos realizadores tornam-se matéria de revelação da angústia de seus personagens.

Retornando a Benedito Nunes, que afirma que “o animal é considerado o oposto do homem mas ao mesmo tempo uma espécie de simbolização do próprio homem”, podemos ler o conjunto de signos encontrado nos dois filmes, o que chamamos aqui de corpo-bicho, como uma maneira de representar esse mesmo momento de suspensão, ou seja, um sintoma do simbólico que acaba transformando o que temos de mais real: o corpo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

IV. FILMOGRAFIA

FANTASMA, O. Título original: idem. Direção: João Pedro Rodrigues. Produção: Amâncio Coroado. Intérpretes: Ricardo Meneses, Beatriz Torcato, André Barbosa. Roteiro: Alexandre Melo; José Neves; Paulo Rebelo; João Pedro Rodrigues. 2000. 1 bobina cinematográfica (87 min), son, color, mm.

MAL dos trópicos. Título original: Sud Praia. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Charles de Meaux e Alex Moebius. Intérpretes: Banlop Lomnoi; Sakda Kaewbuadee. Roteiro: Apichatpong Weerasethakul. [S.I]: Downtown Pictures; TIFA; Kick the Machine; Thoke Moebius Film Company; Anna Sanders Films; Backup Films, 2004.. 1 bobina cinematográfica (118 min), son, color, mm.

V. BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jaques et al. A estética do filme. São Paulo: Papirus, 1995.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo em questão. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. (Coleção Em Questão)

BAZIN, André. Qu'est-ce que le cinéma? vol. 1, Paris, Editions du Cerf, 1958). In XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BRAGANÇA, Felipe. Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos). in Revista Cinética. Rio de Janeiro: disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>.

BEZERRA, Julio Carlos. O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty. E-compós, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010.

BOUQUET, Stéphane, "Plan contre flux", Cahiers du Cinéma no 566.

CANETTI, Elias. Massa e Poder. Trad. S. Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CESAROTTO, O.. Contra natura. 1. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

CODATO, Henrique. A ambiguidade Homem/Animal em Mal dos Trópicos e a dimensão xamânica da Imagem. In Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.17, n.3, set./dez. 2015.

_____. Desejo de estar junto. In Revista Geni, n. 13. Disponível em: <http://revistageni.org/07/desejo-de-estar-junto/>

_____. O desejo e seus labirintos: reflexões acerca do cinema contemporâneo. In Revista do Programa de pós-graduação em comunicação - UFF. Revista CONTRACAMPO • Niterói • no 23 • dezembro de 2011.

COSTA, Jurandir Freire. A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992;

_____. A questão psicanalítica da identidade sexual. In: Graña, Roberto (org.).

Homossexualidade. Formulações Psicanalíticas Atuais. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.

EDUARDO, Cléber; FELDMAN, Ilana. A política do corpo e o corpo político - o cinema de Karim Aïnouz. Revista Cinética, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm Acesso em: 20 mar 2016.

FRANCHETTI, Silvia Helena Allane. Abordagem psicanalítica do homoerotismo masculino: uma leitura crítica e reflexiva de textos freudianos. Campinas: UNICAMP, 1997.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago Editora, v. VII, 1972.

_____. O mal-estar na cultura. Porto Alegre. L&PM. 2010

_____. Psicologia das massas e análise do eu e outros textos - Obras completas volume 15. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

_____. Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). São Paulo: Companhia das Letras. 2011

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade - A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1976, Vol. I.

GEADA, Eduardo (org.). Estéticas do cinema. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

- JÚNIOR, Erly Vieira. O tempo dos corpos no “cinema de fluxo” de Apichatpong Weerasethakul.
- LACAN, J. Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. (1997-1998). Seminário: a angústia. Publicação interna da Associação Freudiana Internacional. (Original publicado em 1962-1963).
- _____. O Seminário, livro 4: a relação de objeto, 1956-1957 / Jacques Lacan; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- LEKITSH, Stevan. 100 anos de cinema LGBT nas telas brasileiras. São Paulo: Edições GLS, 2011.
- MARQUES, Luisa. “O corpo que dança e o corpo dos filmes”. In: Contracampo, n. 91. Rio de Janeiro: 03/2008. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/artcorpo.htm>, acesso em 11/10/2008
- METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Tradução: José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 101-117.
- 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.
- MORENO, Antônio. A personagem homossexual no cinema brasileiro. 2a ed. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói: EdUFF, 2002.
- Nunes, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura in Novos Cadernos NAEA, v. 14, n. 1, p. 199-205, jun. 2011
- Nichols, J. (2008). Lacan, the City, and the Utopian Symptom: An Analysis of Abject Urban Spaces. Space and Culture 2008, 11, 459–474.
- SANTAELLA, Lucia. HISGAIL, Fani (org.). Semiótica Psicanalítica - Clínica da Cultura. Iluminuras. 2009.
- SAROLDI, Nina. O mal-estar na civilização: as obrigações do desejo na era da globalização. Civilização Brasileira.

- PAIVA, Cláudio Cardoso de. Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade. João Pessoa: Revista Bagoas, v1 n1. 2007.
- Rivera, Tania. O Averso do imaginário. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2002.
- SAFATLE, Vladimir. A paixão do negativo. Lacan e a dialética, São Paulo, UNESP, 2005
- SILVA, Antonio de Pádua Dias da. FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Resignificando o espaço físico em narrativas de temática homoerótica. João Pessoa: UFPB Revista Sociopoética Vol. 1 N. 3, 2009.
- SILVA, Antônio M. da. The Portuguese Queer Screen: Gender Possibilities in João Pedro Rodrigues's Cinematic Production. Rupkatha Journal. Volume VI, Number 1, 2014
- QUANDT, James (org.). Apichatpong Weerasethakul. FilmmuseumSynemaPublikationen, 12. 2009.