



Thiago Brito Brandão

**PRIMITIVE: A Experiência do Primitivismo em
Apichatpong Weerasethakul**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Luiz Camillo Osorio

Rio de Janeiro
Setembro de 2019



THIAGO BRITO BRANDÃO

Primitive: a experiência do primitivismo em Apichatpong Weerasethakul

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osório de Almeida

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Helena Franco Martins

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira

Júnior

UFF

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Thiago Brito Brandão

Graduou-se em Comunicação Social - Cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2014. É artista, cineasta e roteirista.

Ficha Catalográfica

Brandão, Thiago Brito

Primitive : a experiência do primitivismo em Apichatpong Weerasethakul / Thiago Brito Brandão ; orientador: Luiz Camillo Dolabella Portella Osório de Almeida. – 2019.

125 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Primitivismo. 3. Cinema. 4. Instalação. 5. Apichatpong Weerasethakul. 6. Reencarnação. I. Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella Osório de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

Para Luiz Giban.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Financiamento 001.

Ao meu orientador Professor Luiz Camillo Osório pelas trocas, os ensinamentos e as críticas construtivas que engrandeceram esse trabalho.

Aos professores e funcionários do Departamento de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, que me deram todo o apoio e suporte necessário durante o curso;

à Prof. Rosana e ao Prof. Alexandre, pela escuta atenta e os conselhos preciosos ao longo dos Seminários de Pesquisa;

à Prof. Helena Martins, pelo diálogo e a partilha estimulante nas disciplinas, que tanto contribuíram para este trabalho;

ao Hernani Heffner, por toda paciência e conversas informais que tanto me auxiliaram no desenvolvimento de meu pensamento;

aos meus colegas de turma, pelas trocas e compartilhamentos.

À todos os meus amigos, em especial minha família diluviana, com os quais trabalho e vivo;

à minha família, Yol, Glaucia Brito Brandão, Luiz Paulo Mendonça Brandão Luiza Mandarino Brandão e Denize Mandarino, pelo amor e carinho; ao Ivo e à Regina;

à Isabella Raposo, Mio e Diadorim, sem os quais eu não vivo;

ao Cinema e ao Cine Centímetro, por me ensinarem a sonhar.

Resumo

Brandão, Thiago Brito; Osorio, Luiz Camillo. **Primitive: A Experiência do Primitivismo em Apichatpong Weerasethakul**. Rio de Janeiro: 2019. 125p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

De Gauguin a Picasso, o primitivismo foi um conceito-chave para o desenvolvimento das vanguardas européias. Termo polêmico, historicamente associado ao processo colonialista e ao eurocentrismo, foi curioso reencontrá-lo como título do projeto de um dos artistas mais radicais e inventivos do século XXI: o tailandês Apichatpong Weerasethakul. Desenvolvido em 2009, o *Primitive Project* é um reencontro de Weerasethakul com o nordeste da Tailândia, a região de Isaan, e consistiu de uma exposição, compreendida de 7 video-instalações e 2 curtas-metragens, um livro de artista da plataforma Cujo, além do longa-metragem *Tio Boonmee que pode recordar de suas vidas passadas*, premiado com a Palma de Ouro em Cannes, em 2010. Partindo de uma discussão teórica, crítica e histórica do conceito do *primitivo* no século XX, a dissertação elabora uma leitura das propostas e imagens que constituem o *Primitive Project*, indicando a maneira como Weerasethakul apropria-se do termo *primitivo*, transformando-o em um espaço de experiência de outras possibilidades de encontro com o audiovisual.

Palavras-chave

Primitivismo; Cinema; Instalação; Apichatpong Weerasethakul; Reencarnação; Experiência; Memória; Reverberação

Abstract

Brandão, Thiago Brito; Osorio, Luiz Camillo (Advisor). **Primitive: The Experience of Primitivism in Apichatpong Weerasethakul.** Rio de Janeiro: 2019. 125p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

From Gauguin to Picasso, the primitive is an important concept in the development of the European avant-garde. A difficult term to deal with, historically tied to the process of colonialism and eurocentrism, it came as a surprise to find it as the title of a project from one of the most inventive and radical artists of the 21st Century: the thailandese Apichatpong Weerasethakul. Created in 2009, the *Primitive Project* is a reencounter of Weerasethakul with the northeast of Thailand, the region of Isaan, and consists of a art installation, made up of 7 video-installations and 2 short-films, an artists book of the CUJO platform, and of the feature film *Uncle Boonmee who can recall his past lives*, awarded the Palme D'or in Cannes, in 2010. Starting with a theoretical, critical and historical discussion on the concept of the *primitive* in the 20th century, the dissertation elaborates a reading of the images and concepts that constitutes the *Primitive Project*, indication how Weerasethakul appropriates the concept of the *primitive*, transforming it in a space for experiencing new possibilities of engagement with the audiovisual form.

Keywords

Primitivism; Cinema; Installation; Apichatpong Weerasethakul; Reincarnation; Memory; Reverberation.

Sumário

1. Introdução	11
2. Primitivismo no Século XX	19
2.1. Picasso Primitif	19
2.2. Negerplastik	28
2.3. Primitivismo Modernista	35
2.4. O “Subconsciente” Primitivo	42
2.5. Uma Questão Global	48
3. Another Kind of Primitive Dream	53
3.1. Primitive Project	58
3.1.1. Memórias de Nabua e Boonmee	58
3.1.2. Construindo a Experiência Primitiva	67
3.2.1. Boonmee e a Caverna	77
3.2.2. Primitive e a Máquina Dedicada	96
3.2.3. Destruição e Recomeço	114
4. Considerações Finais	117
5. Referências Bibliográficas	122

Lista de Ilustrações

Ilustração 1: <i>Les Femmes d'Alger (O Jovem) (1907)</i> , de Pablo Picasso	19
Ilustração 2: Mascaras Ibéricas	24
Ilustração 3: “ <i>Nascimento do Cubismo</i> ”	24
Ilustração 4: Mascara Africana	24
Ilustração 5: “ <i>Primitivism</i> ” in the XXth Century Art	36
Ilustração 6: <i>Mal dos trópicos (2004)</i> , de Apichatpong Weerasethakul	59
Ilustração 7: <i>Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas (2010)</i> , de Apichatpong Weerasethakul	80
Ilustração 8: O búfalo	80
Ilustração 9: O Homem-Macaco.	82
Ilustração 10: Jenjira Pongpas	82
Ilustração 11: Jenjira olha para a câmera.	85
Ilustração 12: A câmera identificada com a posição de Boonsong.	86
Ilustração 13: Boonmee com Huay.	87
Ilustração 14: Câmera acompanha Boonmee.	88
Ilustração 15: A entrada da caverna.	89
Ilustração 16: Sombras na caverna.	90
Ilustração 17: Vida na caverna.	91
Ilustração 18: O fluir.	91
Ilustração 19: Os jovens de Nabua e o Homem-Macaco.	93
Ilustração 20: Still de <i>Tio Boonmee (2010)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	94
Ilustração 21: Referência à <i>Blow-up (1966)</i> , de Michelangelo Antonioni.	94
Ilustração 22: <i>Blow-Up (1966)</i> , de Michelangelo Antonioni.	95

Ilustração 23: Jovens atirando pela janela em <i>An Evening Shoot (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul	98
Ilustração 24: <i>An Evening Shoot (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	98
Ilustração 25: <i>An Evening Shoot (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	99
Ilustração 26: <i>An Evening Shoot (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	99
Ilustração 27: <i>Nabua (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	101
Ilustração 28: <i>Making of a Spaceship (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	102
Ilustração 29: <i>Making of a Spaceship (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	102
Ilustração 30: <i>A Dedicated Machine (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	103
Ilustração 31: <i>Primitive (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	106
Ilustração 32: <i>Primitive (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	107
Ilustração 33: <i>Primitive (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	108
Ilustração 34: <i>Primitive (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	109
Ilustração 35: O sono dos jovens.	110
Ilustração 36: Tensão do interrogatório.	111
Ilustração 37: <i>I'm still breathing (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	114
Ilustração 38: <i>Cartas para Tio Boonmee (2009)</i> , de Apichatpong Weerasethakul.	116

1 Introdução

n.m. B. -arts. Imitation des primitifs
- Nouveau Larousse Illustré Vol. 7 (1897-1904)

A admirável liberdade da arte de nosso tempo, que está aberta a possibilidades inéditas, devemos ao exemplo da Arte Negra.¹
- Daniel-Henry Kahweiler, marchand de Picasso,
em um artigo para a revista *Présence Africaine* (1948).

Cinema é primitivo.
- Apichatpong Weerasethakul².

Termo complicado, comumente associado à visão depreciativa das determinações *darwinistas*, o *primitivismo* marcou, especialmente, a trajetória da arte, do pensamento e da vida moderna entre os séculos XIX e XX. Por vezes, recebendo camadas antropológicas e etnográficas³, por outras traduzindo visões e utopias estéticas⁴, a relação entre o *primitivo* e o *primitivismo* abre um amplo leque de debates que vai desde às críticas ao eurocentrismo colonial (e pós-colonial)⁵. Inclusive, a sua apropriação e revisão conceitual em solos latino-americanos⁶, passam por questões cinematográficas que ecoam os estudos de Noel Burch e sua leitura do “Modo Primitivo de Representação”⁷, chegando a seu

¹ BÉTARD, Daphné. *Les corps sans tabou ni pudeur*. In: **Picasso Primitif**. Paris: BeauxArts & Cie, 2017. p.12. Tradução minha.

² COOK, Adam. *Dreams of cinema with Apichatpong Weerasethakul*. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/105036-dreams-of-cinema-with-apichatpong-weerasethakul-at-qumra/>. Acessado em julho, de 2019.

³ BOAS, George; LOVEJOY, Arthur. *Primitivism and related ideas in antiquity*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2014.

⁴ Como, por exemplo, na leitura de George Bataille, ou mesmo nas proposições de Aimé Césaire, entre outros.

⁵ FOSTER, Hal. *The primitive unconscious of modern art*. IN: October. Massachusetts: MIT Press, vol. 34, Outono, 1985, p.45-70

⁶ CAMAYD-FREIXAS, Erik; GONZÁLEZ, José Eduardo. *Primitivism and identity in Latin America: essays on art, culture and literature*. Tucson: The University of Arizona, 2000.

⁷ E mesmo em suas releituras, como a de Jacques Aumont em seu *Quand y a-t-il cinéma primitif? ou Plaidoyer pour le primitif*, recentemente retomado por Wanda Strauven em seu livro *The cinema of attractions reloaded* (2006).

rearranjo contemporâneo em filmes blockbusters como *Avatar*⁸ (2010), de James Cameron, ou em obras experimentais como o *Primitive Project* (2009-2011) de Apichatpong Weerasethakul.

Como Ben Etherington expôs em seu recente livro *Literary primitivism*⁹, a trajetória historiográfica e filológica do termo é tão ampla quanto confusa, revelando, caso a caso, novas camadas e proposições que muitas vezes desafiam um olhar simplista ou deveras sintético.

Se nós fossemos seguir o conselho de Frances Connelly em traçar a linhagem de estilos *primitivistas* ao momento em que, como ela argumenta, o *primitivo* aparece como forma binária que designa uma oposição ao Iluminismo europeu, nós teríamos que nos voltar para o início do Século Dezoito, levando em consideração a dificuldade em termos que discutir os escritores do movimento romântico, ou pelo menos em termos que diferenciar primitivismo de romantismo, e talvez até mesmo do naturalismo. E, então, também haveríamos que lidar com a enorme produção em torno do “Bom Selvagem”, um assunto em que os debates ainda são fervorosos. Um historicismo diligente nos obrigaria, então, a olhar para o Colonialismo Europeu em sua totalidade e não apenas em sua apoteose Vitoriana. Até qual momento teríamos que voltar?¹⁰

Em seu primeiro capítulo, *Primitivism after its Poststructural Eclipse*, Etherington, à guisa de propor uma nova leitura e reapreciação do conceito do *primitivismo* - na elaboração daquilo que ele chamará de *primitivismo enfático* - nos lança em meio a uma profusão de relações entre o termo e inúmeras correntes históricas, artísticas e de pensamento, atravessando o movimento *negritude* e sua relação com a obra de Claude McKay (em sua busca pelo ser Africano Primordial), lembrando da importância do termo também para os surrealistas e outros movimentos modernistas (incluindo, aí, os irlandeses, como W.B Yeats e James Joyce), apontando as tendências *primitivistas* de artistas modernistas poloneses, além de sua incidência nas obras de pensadores como Marx, Darwin e

⁸ Analisado por Ben Etherington em: <https://stanfordpress.typepad.com/blog/2018/05/excerpt-courtesy-of-the-los-angeles-review-of-books-by-ben-etherington-george-catlin-by-william-fisk-1849-the-idea.html#more>. Acessado em julho, de 2019.

⁹ ETHERINGTON, Ben. *Literary primitivism*. Stanford, California : Stanford University Press, 2018. Tradução nossa.

¹⁰ IDEM.

em posicionamentos de correntes políticas contemporâneas, como o anarco-primitivismo e o *Deep Ecology*.

Com isso, pensar a questão do *primitivismo* é estar ciente destas nuances e transformações, embora um termo com aparência trans-histórica, denota-se diferenças na sua formulação no decurso do tempo.

A presente dissertação tem por objetivo retomar essa discussão do *primitivismo* de modo a pensar sua apropriação e transformação em meio ao *Primitive Project*, de Apichatpong Weerasethakul. Este é um dos cineastas mais importantes do século XXI, a obra do tailandês destaca-se por sua singularidade, a maneira como aborda a prática audiovisual a partir de uma perspectiva imersiva e sensorial, aproximando-se daquilo que muitos denominam como um “cinema do fluxo”.

Formado em arquitetura em Bangkok, e em Cinema e Novas Mídias pela School of the Art Institute de Chicago, sua habilidade em criar ambientes de suspensão e imanência, e mais aderindo-nos ao presente em que suas imagens estão ancoradas, incidem sobre nossa percepção um conjunto variado de sensações que escapam de formulações teóricas imediatas, conscientemente desviando-se de instrumentalizações discursivas. Percebendo o audiovisual como um espaço relacional de entrega e abertura, o artista constrói seus universos como uma experiência que deve ser percorrida, hipnoticamente, tragando-nos para dentro de si. Esta aposta no caráter imersivo e de encantamento do aparato audiovisual transforma-se em uma estratégia de acesso a outras formas de relação e significação com o mesmo, imbuindo suas obras de certa dimensão espiritual.

O *Primitive Project* - comissionado pela *Haus der Kunst*, de Munique, em associação com a FACT (Foundation for Art and Creative Technology), de Liverpool, e a Animate Projects, de Londres, além de coproduzido pela produtora de Weerasethakul, Kick the machine, em conjunto com a Illuminations Media - é composto pela instalação *Primitive* (compreendida de 7 video-instalações), 2 curtas-metragens (*Fantasma de nabua* e *Carta para tio boonmee*), o longa-metragem *Tio boonmee, que pode recordar de suas vidas passadas* (2010) e um

livro de artista, gratuitamente distribuído física e digitalmente pela plataforma italiana CUJO.

Uma verdadeira viagem dentro do espaço e da história da região de Isaan, noroeste da Tailândia, *Primitive Project* foi inicialmente inspirada por um livro que Apichatpong Weerasethakul recebeu de um monge, em um templo na cidade de Khon Kaen, capital de Isan e cidade-berço do artista tailandês. Impactado por *Um homem que pode recordar suas vidas passadas*, artista decide realizar uma viagem por Isaan, em busca dos traços de Boonmee, o protagonista do livro, cujas vidas passadas, todas, possuem a particularidade de sempre reencarnarem na mesma região.

Em sua perambulação, Weerasethakul depara-se com a região de Nabua, onde, em 7 de Agosto de 1965, a primeira batalha armada da história da Tailândia entre dissidentes comunistas e tropas do exército tailandês resultou em uma ocupação ditatorial na pequena cidade, que durou até início da década de 80. Com isto, muitos moradores de Nabua fugiram para as florestas que circunscvem a região, transformando-se em fantasmas de uma história sem história, apagada dos registros oficiais do estado e sobrevivendo apenas como lembrança oral de resistência. Nabua, de acordo com Weerasethakul, é um lugar onde “memória e ideologia estão extintas”¹¹.

Refletindo sobre a história de Isaan, o artista decide incorporar seu projeto de longa-metragem, inspirado na vida de Boonmee, dentro de um horizonte conceitual mais amplo. Permanecendo meses filmando com os jovens de Nabua, Weerasethakul elabora a ideia de seu *Primitive Project*, convertendo sua ideia inicial em uma homenagem a Isaan, uma prospecção sobre as assombrações de seu passado repressivo e o desejo, ou sonho, por uma nova vida.

Não por acaso, o artista erige como elemento recorrente dentro de seu projeto a imagem da caverna, que, em sua caracterização uterina, remete-nos ao imaginário *primitivo* das narrativas sobre a origem da humanidade e da arte. Suas estruturas uterinas e cavernosas são construídas como espaços a serem ocupados

¹¹ APICHATPONG, Weerasethakul. *The Memory of Nabua: a note on the primitive project*. In: Apichatpong Weerasethakul, James Quandt (Org). 1.ed.Viena: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2009, 196.

por nós e seus personagens, um lugar, onde experienciamos um estado primitivo, caracterizado como uma dimensão primordial que suspende barreiras e definições, reconectando tempos e realidades de naturezas distintas em um mesmo fluxo imanente.

Com isso, a apropriação do *primitivismo* promovida pelo artista buscará reinserir o conceito dentro de uma perspectiva contemporânea. Ao contrário das elaborações clássicas e modernistas do termo, Weerasethakul o estabelecerá como dimensão acessível no presente, compreendendo-o como um estado que é criado e possibilitado pelas próprias qualidades constitutivas do meio audiovisual.

Afastando-se de uma perspectiva temporal teleológica, o artista concebe o fluxo do tempo como um acúmulo de camadas que se sobrepõem a uma fricção em que passado, presente e futuro se acotovelam e reencarnam. Esta perspectiva faz com que o estado primitivo transforme-se em mais uma dimensão possível do agora, e não um estágio mítico perdido em um passado ancestral, que deva ou ser resgatado ou ser superado.

De modo a compreendermos melhor o que está em jogo dentro desta apropriação do *primitivismo* por Weerasethakul, a presente dissertação - em homenagem às estruturas dípticas dos filmes que popularizaram o nome de Weerasethakul - é dividida em dois capítulos.

O primeiro, intitulado *O Primitivismo no século XX*, realiza uma incursão em torno de uma das facetas mais conhecidas e discutidas do conceito, a saber, a sua versão modernista. Embora a questão do *primitivo* seja recorrente em outros períodos históricos - como os já citados debates científicos *darwinistas*, os tratados sócio-culturais *marxistas* e mesmo obras literárias como *Heart of darkness*, de Joseph Conrad, entre outros - a proposição modernista até hoje nos assalta em suas polêmicas e legados, fundamentando importantes discussões sobre apropriação cultural, neocolonialismo e alteridade.

Nosso objetivo, aqui, será perceber a mudança de postura em relação ao *primitivismo* durante o século XX, a maneira como a discussão, que se inicia como proposições de experiência estética em sua relação com a escultura africana, transformam-se em um questionamento sobre a própria posição ocidental da

afirmação do outro no lugar de primitivo. Com a chegada do novo milênio e a consequente globalização, uma nova concepção de mundo possibilitará visões diferentes com relação ao conceito, reinsserindo-o em um universo e temporalidade mais complexos que a modernista, em espaços geográficos e políticos descentrados do eixo ocidental.

Em nosso segundo capítulo, *Another kind of primitive dream*, entramos em contato com o *Primitive Project*, de Weerasethakul. Em um primeiro momento, fazemos um pequeno levantamento da história da Tailândia e sua complexa relação com a região de Isaan, que, periférica e largamente agrária, é vista como subdesenvolvida e atrasada. Então, através de textos e entrevistas do próprio artista, partimos para uma discussão sobre sua peculiar função do poder e função do audiovisual, a forma como equaciona questões como memória, reencarnação e experiência. Após este preâmbulo conceitual, por fim, analisaremos a forma com que Weerasethakul estrutura e constrói seu estado primitivo nas imagens do *Primitive Project*.

Assim, iniciamos nossas discussões olhando para o *primitivismo* no momento de formação da pintura moderna, a partir de *Les Femmes d'Alger (O Jovem)* (1907), de Picasso, e um tratado teórico de um de seus contemporâneos, *Negerplastik* (1915), de Carl Einstein. Dialogando com importantes estudos sobre Picasso, como os de Patricia Leighton (2013) e Leo Steinberg (1988), buscamos uma leitura de *Les Femmes d'Alger (O Jovem)* que possa nos aproximar de sua experiência e proposição estética, a maneira como o artista buscou expressar seu *primitivismo* política e artisticamente na construção de sua obra.

Ao nos deter nos argumentos centrais de Carl Einstein, teremos acesso não só a um dos tratados mais interessantes da época em torno da potência formal da chamada *l'arte nègre*, mas também nos aproximarmos do impacto estético causado pelas mesmas, erigidas como as novas referências para uma arte do futuro. Por fim, entre o artista e o teórico, perceberemos também os distanciamentos em suas visões do *primitivismo*, discordâncias que, à época, disputavam os caminhos de renovação da arte européia.

Em seguida, em uma incursão nos debates sobre a famosa exposição do MoMA, *“Primitivism” in the 20th Century art: affinities of the tribal and the modern* (1984), faremos uma elipse temporal e olharemos para o *primitivismo modernista* em seu momento de institucionalização histórica, onde a crise em torno do sistema de representação da Arte Moderna será discutida em textos do curador da exposição, e especialista em Picasso, William Rubin, e do crítico e historiador da arte, Hal Foster. Embora ambos os textos partam de uma discussão central em Picasso, Rubin esforça-se para recolocar o valor do gesto modernista em meados da década de oitenta, assimilando parte das críticas e amenizando seus aspectos mais polêmicos.

Foster, por outro lado, dedica-se a uma desconstrução dos paradigmas que sustentam esta mesma visão, em um esforço de atualização do debate em meio às novas posturas políticas e anticolonialistas de seu tempo, fomentados por importantes obras como o *Orientalismo* (1976), de Edward Said, e as discussões ocorridas dentro do grupo da revista *October*.

Ao fim, a partir de um texto de Thomas McEvelley sobre as ressonâncias da exposição *Magiciens de la terre* (1989), recolocamos a questão da abertura do debate *primitivista*. Em seu desejo pós-moderno, McEvelley percebe *Magiciens* como um marco para o fim do monopólio modernista, uma quebra em seu sistema hegeliano de historicismo e temporalidade lineares. Composta pela exposição de 50 artistas ocidentais junto a 50 artistas não ocidentais, *Magiciens* seria, para McEvelley, como a abertura de uma porta em direção ao século XXI: a um momento de temporalidade e espacialidade múltiplas, de fim da lógica e das grandes narrativas modernas. Com isso, McEvelley aponta para novas possibilidades de relação com o conceito do *primitivismo*, as quais não precisariam, destarte, se afiliar ou se contrapor ao discurso e legado do *primitivismo modernista*, mas sim, como exemplifica o trabalho de Weerasethakul, agir a partir de novos horizontes.

E é neste ambiente pós-crise modernista que encontraremos Apichatpong Weerasethakul, um dos cineastas mais aclamados da primeira década do novo

milênio que, em 2009, apresenta ao público o título de seu mais novo projeto artístico: *Primitive Project*.

2 O Primitivismo no século XX

2.1 Picasso Primitif

Révolution.

- única palavra dita por Guillaume Apollinaire ao ver *Les Demoiselles D'avignon*¹²

Eu me cativei por aquela terra virgem e sua raça primitiva e simples; eu fui para lá, e irei novamente. Para produzir algo novo, você tem que retornar para a fonte original, para a infância da humanidade.

- Paul Gauguin¹³

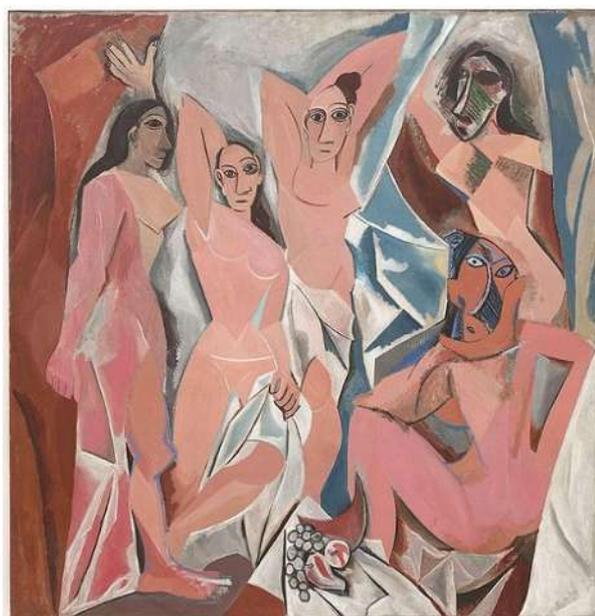


Ilustração I: *Les Demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso

“Arte Negra? Não a conheço!”. Esta foi a resposta de Picasso quando, em 1920, respondeu a pergunta de Florent Fels para a revista *Die Aktion*. Em 2017, no museu Quai Branly¹⁴, a exposição *Picasso primitif* retomou a história do desenvolvimento artístico de Picasso - e da Arte Moderna - e sua indubitável

¹² Situação descrita por Patricia Leighton em seu texto *White Peril: Colonialism, L'arte nègre, and Les Demoiselles d'Avignon*.

IN: LEGHTEN, Patricia. *The liberation of painting: modernism and anarchism in avant-guerre Paris*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013. p.84

¹³ WELTEN, Ruud. *Paul Gauguin and the complexity of the primitivist gaze*. Birmingham: Journal of Art Historiography, 2015. p.2

¹⁴ MARTIN, Stéphane. *Un rapport de présence*. In: **Picasso Primitif**. Paris: BeauxArts & Cie, 2017. p.2. Tradução minha.

dívida com a “arte negra”. Ao colocar lado a lado as pinturas de Picasso e os objetos que serviram de inspiração e modelo - quando não totalmente incorporados em seus traços e formas - a exposição buscou explicitar este contato com o “outro” pela Arte Moderna, revisitando sua história e legado.

Les Demoiselles d’Avignon é muitas vezes vista como a principal imagem do período formativo do *primitivismo modernista*. Embora artistas como Gauguin e Matisse já tivessem realizado obras, onde a primitivização era um elemento importante na busca por revitalização e força criativa, a pintura de Picasso propõe uma radicalização e síntese das questões que circulavam dentre os artistas vanguardistas parisienses - radicalização esta que talvez tenha contribuído para que tenha sido publicamente exposta apenas em 1916, quase 10 anos após sua realização.

A influência e importância de Gauguin para Picasso, nos primeiros anos do século XX, pode tê-lo inspirado a buscar outros paradigmas artísticos para além da sua principal influência que foi Cézanne. Não, por acaso, antes de *Les Demoiselles*, Picasso (e outros modernistas de Barcelona) iria estudar e apropriar em suas pinturas elementos da própria arte ibérica, caracterizada como arcaica, em uma tentativa, talvez, de estabelecer uma origem que a diferenciava da arte francesa. Como nos indica Patricia Leighton, as discussões e polêmicas nos meios jornalísticos sobre as colônias francesas, e sua desastrosa “missão civilizatória” na África, também devem ter contribuído para que o grupo de artistas da *band à Picasso*, por fim, visitassem o famoso Museu Etnográfico de Trocadéro, cujos objetos provenientes da Oceania e do continente africano estavam expostos desde fins do século XIX.

Depois que Gauguin arrematou duas estátuas Minkisi do Congo, na Exposição Universal de 1889, as artes primitivas das Américas, África e Oceania, ou a “arte mágica” como o colocaria depois André Breton, já em 1905, aparece notadamente nas coleções de Braque, Derain, e Lhote. Um ano mais tarde, Matisse chega ao ponto de apresentar, na casa de Gertrude Stein, uma escultura Congo-vili. Foi mais uma razão para Picasso, encorajado por Stein, ir visitar o “horroroso museu¹⁵”, como ele mesmo colocava, a fim de conhecer as marginalizadas obras primitivas¹⁶.

¹⁵ Como Picasso descrevia o Trocadéro.

¹⁶ HESSENBRUCH, Louise-Marie. *Comment le primitivisme a gagné Paris*. In: **Picasso Primitif**. Paris: BeauxArts & Cie, 2017. p.17. Tradução minha.

É após suas visitas ao “horroroso museu” Etnográfico de Trocadéro que, depois de 19 estudos/croquis¹⁷, Picasso apresentou em seu estúdio, a um pequeno grupo de amigos e merchands, *Les Demoiselles d’Avignon* (1907), a sua resposta frente a busca pelo *primitivo*.

Enquanto o *primitivismo* de Gauguin esteve atrelado à visão do paraíso edênico próxima à tradição do “bom selvagem”, em sua recusa da tradição européia e idealização da vida, costumes e povos taitianos, a pintura de Picasso viria diferenciar-se em sua apresentação de confronto, de imediaticidade, em sua deformação e violência de traços traduzindo selvageria e furor orgíacos. Esta violência, como pontua Patricia Leighton, opera-se em um ato político-estético da inversão¹⁸, apropriando-se da visão depreciativa européia em sua caricatura dos povos africanos e da *l’art nègre*, transformando-a em totem mágico de exorcização. Ao invés do idílico, do “paraíso na terra”, das formas que, anteriormente, ligavam o *primitivismo* à ideia de um mundo equilibrado e pacífico (Gauguin)¹⁹, o *primitivismo* de Picasso irá nos proporcionar, nas palavras de Leo Steinberg, um “encontro traumático”²⁰: um ato de radicalização, um convite imersivo e violento.

Se o “continente negro” era caricaturado como o espaço da irracionalidade, do instinto, da aculturação e da magia - o *coração das trevas* à Conrad - Picasso abraça esta mesma visão como elemento revolucionário contra o que via como a decadente visão burguesa do ocidente e sua arte canônica, baseada em regras clássicas de beleza e composição.

¹⁷ STEINBERG, Leo. *The philosophical brothel*. IN: *October*. Massachussets: MIT Press, vol.44, Primavera, 1988. p. 7-74. Tradução minha.

¹⁸ LEGHTEN, Patricia. *The liberation of painting: modernism and anarchism in avant-guerre Paris*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013. p.75

¹⁹ STIGGER, Verônica. *O interesse pelo primitivo: de Gauguin a Picasso*. São Paulo: MAC USP. Texto para o curso “Arte Mito e Rito no Modernidade”, 2006.

²⁰ STEINBERG, Leo. *The philosophical brothel*. IN: *October*. Massachussets: MIT Press, vol.44, Primavera, 1988. p. 7-74. Tradução minha.

O ensinamento acadêmico do belo é falso. Nos enganaram, e tão enganados estamos que não conseguimos ver um pingo de verdade. As belezas do Parthénon, as vênus, as ninfas, os narcisos, são todos mentirosos. A arte não é uma aplicação de cânones de beleza, mas sim aquilo que o instinto e o cérebro podem conceber independente do cânone²¹.

Ao servir-se da mesma caricatura racista e colonialista que pretendia criticar, Picasso relaciona o *status* da arte negra à posição socialmente degradante da prostituta²², apontando para dentro da própria sociedade europeia outras alteridades cujo impulso *primitivo* da sexualidade e da cena dionisíaca preconizava o fim de uma velha visão de mundo, *primitivizando* suas formas em um ato de violência que ecoam as ideias de primitivismo de origem nietzschiana, que Picasso e outros modernistas reverenciavam. Ou seja, ao horizonte apolíneo das artes clássicas, o artista recupera a energia primordial dionisíaca, no desejo de chacoalhar os impulsos dormentes de uma sociedade burguesa culturalmente vazia, superficial e falsa.

Ao fim, o *primitivismo* de Picasso, como todo *primitivismo*, subverte cânones estéticos da beleza e da ordem em nome da “autenticidade”. Para Picasso e outros anarquistas, *primitivismo* combate a estrutura política racional, liberal, “iluminista”, na qual “beleza” e “ordem” estão implicados. A feiura deliberada de *Demoiselles* afirma a persistência, dentro da auto-complacente sociedade burguesa, das realidades sujas que essa complacência pretende ignorar. Ao apostar nesta nova estética, o artista afirma que a cultura dos chamados “selvagens” tem um poder e uma beleza próprios. A *primitivização* de Picasso propõe uma subversão alternativa ao que é descartado como opção nos debates, ou seja, que o Africano não é nem um bruto inferior ou um igual mal-compreendido, mas algo como um absoluto Outro que detém posse de poderes primordiais que a cultura moderna perdeu, para sua desvantagem. O estilo *primitivo* de Picasso aspira, portanto, como as esculturas africanas que admirava, a agir não como decoração, mas como poder: um desejo de recapturar os poderes representacionais que as artes do Iluminismo Europeu perdeu²³.

Assim, o *primitivismo picassiano* se dá como ruptura a uma visão do *primitivismo* ético-moral do século XIX, investindo em uma “feiura” deliberada

²¹ BÉTARD, Daphné. *Leis corps sans tabu ni pudeur*. In: **Picasso Primitif**. Paris: BeauxArts & Cie, 2017. p.13. Tradução minha.

²² LEGHTEN, Patricia. *The liberation of painting: modernism and anarchism in avant-guerre Paris*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013. p.79

²³ IDEM.

(que ataca o pressuposto da Beleza), assim como em outra relação entre obra e espectador.

Em Gauguin (ou mesmo Matisse²⁴), o *primitivismo* dava-se através da representação de uma cena idílica, na qual, através do uso da cor e dos traços, éramos convidados a perceber a recôndita beleza de seus personagens e espaços, ligando a cena bucólica aos corpos inocentes em harmonia; em Picasso, esta inocência ou desejo de volta a um momento ou mundo paradisíaco é abolido, e seu *primitivismo* aparece como elemento plástico de deformação, de fragmentação estilística e múltiplos pontos de vista (cada figura é pintada a partir de um ponto de vista e estética diferente), em um dinamismo que ataca a própria pintura.

Se olharmos *Les Demoiselles* da esquerda para a direita, notamos que as três primeiras figuras, com os rostos de traços ibéricos (ILUSTRAÇÃO 2), possuem uma sensualidade e placidez que se contrapõe as duas figuras na direita, com as máscaras africanas. A primeira (ILUSTRAÇÃO 3), comumente vista como o “nascimento do cubismo”, parece no meio de um violento gesto de abrir dois tecidos, *expondo-se*; a segunda (ILUSTRAÇÃO 4), agachada na base, sem pescoço e uma mão qual um boomerangue, parece promover uma torção do corpo, como um enérgico movimento de giro da cabeça para trás, dando-nos um golpe de vista. Como pontua Patricia Leigten, o diferencial, aqui, não são apenas as máscaras africanas - cujo referencial é sempre incerto, posto que Picasso trabalha a partir da uma síntese de vários objetos - mas a própria ideia de África, que energiza o quadro em movimentos rápidos de exposição - não apenas encarando-nos, como as figuras Ibéricas, mas deliberadamente encontrando nosso olhar.

²⁴ Ver quadro “Joie de Vivre”, de 1905. Entretanto, a denominação de *Fauve* ao movimento encabeçado por Matisse no começo do século XX, denota uma violência expressiva das cores e das formas que remonta a esse diálogo com a visualidade dos povos ditos primitivos.



Ilustração 2: Mascaras Ibéricas



Ilustração 3 "Nascimento do Cubismo"



Ilustração 4: Mascara Africana

O uso de uma máscara também indica a despersonalização, a eliminação de uma identificação “humana”, apostando no que era visto como bárbaro, cru, salientando o “aculturado” aspecto da sexualidade bruta. Após anos negando-se a refletir sobre a importância de sua ida ao Museu Etnográfico de Trocadéro, entre os anos de 1905-07, é apenas em 1937, em uma conversa com André Malraux - publicada somente após sua morte - que Picasso finalmente explicita sua filiação.

As máscaras, eles não eram esculturas como as outras. Nem um pouco. Eram coisas mágicas (...) Eu sempre olhei para os objetos (...) eles serviam para a mesma coisa. Eram armas. Para ajudar as pessoas a não ser capturados por espíritos, para ficarem livres. Ferramentas. Se nós damos formas para os espíritos, nós ficamos independentes, livres deles (...) Eu entendi por que eu era um pintor. Todos sozinhos neste museu terrível (Trocadero), com as máscaras, bonecos ameríndios, manequins empoeirados. *Demoiselles d'Avignon* tinha que acontecer naquele dia, mas não por causa de formas que estavam diante de mim: mas por que era a minha primeira pintura de exorcismo, isso sim!²⁵

Essa perspectiva do exorcismo, em sua vaga conotação mística, se traduz não apenas nos traços, mas na própria concepção de experiência da pintura, em uma revisão da relação entre obra e espectador, ecoando as discussões vanguardistas sobre as novas funções da arte. Em *The philosophical brothel*²⁶, Leo Steinberg nos atenta para este aspecto meticuloso da construção e desenho internos de *Les Demoiselles*, em um imenso esforço de restaurar aquilo que denominou um “encontro traumático”: a própria perspectiva de nos colocar diante da pintura abertos à sua experiência.

Para Steinberg, *Les Demoiselles d'Avignon* é um tudo ou nada: ou o espectador aceita o encontro, ou se fecha determinantemente a ele. Embora uma obra vista como um confronto, Steinberg irá argumentar que o que opera *Les Demoiselles* é quase o exato oposto.

Recorrendo a outra importante obra espanhola, *Las Meninas*, de Velásquez, o autor nos lembra de que lá, como em *Les Demoiselles*, todas personagens olham diretamente para nós, os espectadores, e nunca entre si. Há, aqui como lá, um trabalho de autoconsciência e troca entre obra e aquele que a olha, com a

²⁵ IDEM.

²⁶ STEINBERG, Leo. *The philosophical brothel*. IN: *October*. Massachusetts: MIT Press, vol.44, Primavera, 1988. p. 7-74. Tradução minha.

diferença de que em *Les Demoiselles* existe uma solicitação de entrada, de cunho sexual das frutas que, comumente associadas ao sexo feminino, são dispostas na base da pintura, em uma perspectiva achatada e zenital.

Mais uma vez percebe-se a importância de Picasso ter dissociado essas cinco figuras uma das outras. Embora reunidas em grupo, não há comunicação entre elas, nenhum tráfico possível que as una. Estas disjunções são parte do mecanismo; cada figura, em sua solitude, conecta individualmente com o espectador, assim como nossos cinco dedos conectam ao braço. A graça, de forma apropriada, é a requisição por nossa intuição mais primitiva, retornando à consciência mais pueril, onde todas as coisas parecem existir em função de nosso ego²⁷.

No entanto, diante de nós encontra-se uma cena esteticamente fragmentada, que, tal como uma esfinge, desafia-nos a encará-la e juntar suas partes, no intuito de cooptar nossa participação. Ou seja, o *primitivismo* de Picasso não é apenas plástico ou formalístico, ele também é um repensar da própria relação que o espectador terá com a obra de arte, banindo sua domesticação, ou sua clássica posição de distanciamento apreciativo, apostando em uma abertura que nos implica na construção final de seu significado e experiência.

Não por acaso, em seus estudos para *Les Demoiselles*, Picasso construía a cena tendo presente dois personagens masculinos: de um lado, um tímido marinheiro, com feições afeminadas, próximo às frutas, indicando uma iniciação sexual; do outro, atrás da figura perfilada que abre as cortinas com a mão, um estudante de medicina, aquele que nutre interesse intelectual, mas que desconhece os prazeres primitivos do sexo. Eliminar ambos propicia, de um lado, retirar de dentro do quadro a representação de seu espectador hipotético e da anúnciação de seu tema que, como aposta Steinberg, revelaria-se como uma alegoria do envolvido (o marujo) e não desejado (o estudante) em confronto com o indestrutível desejo do sexo²⁸; e, do outro, uma deliberada decisão de abolir tanto a representação de uma realidade objetiva, quanto a nossa relação distanciada e

²⁷ STEINBERG, Leo. *The philosophical brothel*. IN: *October*. Massachusetts: MIT Press, vol.44, Primavera, 1988. p. 46. Tradução minha.

²⁸ STEINBERG, Leo. *The philosophical brothel*. IN: *October*. Massachusetts: MIT Press, vol.44, Primavera, 1988. p. 43. Tradução minha.

abstrata com seus temas, transformando, assim, a nossa própria experiência subjetiva com a pintura em uma de suas finalidades.

A negação de uma relação física entre as personagens, sua autonomia mútua e a dissociação espiritual de seus próprios gestos - e sua incapacidade de participação conjunta em um espaço único - todos estes fatores “negativos” aprisionam positivamente cada figura ao olhar de um espectador participativo; a unidade da pintura não era, como coloca Riegl, objetiva-externa, mas externalizada na experiência subjetiva do espectador²⁹ (...) Sem a dependência mútua de um espectador excitado e a estrutura pictórica, não há pintura. A própria pintura, em sua forma e tema, rebela-se contra um distanciamento educado³⁰.

Relacionando o bordel a uma selva, Steinberg olha *Les Demoiselles* como uma iniciação, como se Picasso nos propusesse um reinício. Com isso, seu *primitivismo*, em seus assaltos plásticos de horizontes revolucionários, minando uma velha relação entre a arte e o espectador, também indicaria recomeço.

Indo além, podemos pensar que o uso da palavra “exorcismo”, por Picasso, possa não ter sido fortuita. Este aspecto místico reforça uma dimensão do *primitivismo* ligado ao conceito de religião, de uma reconexão a uma relação espiritual da arte que será formalmente explorada por artistas como Kandinsky, ou em teóricos como Carl Einstein. Guardadas as devidas distâncias - a reconexão explorada por Picasso possui um caráter mais sexual do que propriamente religioso - a discussão aponta para um divisor comum: o novo espaço e função da arte após sua secularização, em seu florescer moderno.

Por fim, como aponta Patricia Leghten, se atualmente percebemos os elementos caricatos da apropriação *picassiana* das máscaras africanas, e as aproximamos ao olhar preconceituoso que o discurso colonial usava como prerrogativa para sua “missão civilizatória” - “são bárbaros, sem cultura”, etc - isso talvez se deva menos aos intentos do artista e mais aos próprios fracassos do projeto modernista.

²⁹ STEINBERG, Leo. *The philosophical brothel*. IN: *October*. Massachusetts: MIT Press, vol.44, Primavera, 1988. p. 13. Tradução minha.

³⁰ IDEM. Pg. 47. Tradução minha.

2.2 Negerplastik

Embora escrito um pouco depois do contato dos artistas modernos com a arte dita primitiva - incluindo o relacionamento de Picasso com o Museu Etnográfico Trocadéro - *Negerplastik* é visto como o primeiro tratado teórico a perceber os artefatos advindos das colônias europeias a partir de uma luz positiva, ou mesmo livre de preconceitos racistas³¹, ao mesmo tempo em que opera a sua inserção dentro dos debates gerais da Arte Moderna. No entanto, antes de entrarmos em *Negerplastik*, uma pequena digressão em torno do pensamento de Einstein talvez possa nos auxiliar na discussão.

Com tendências ideológicas de natureza anarquista, e uma visão bastante particular na relação entre arte, religião e política, Carl Einstein, influenciado pelo pensamento das *Considerações extemporâneas* de Nietzsche, e pelo *Mito político*, do teórico sindicalista Georges Sorel³², seguia uma linha reflexiva de contraposição aos postulados historicistas de seu tempo, seja em sua versão marxista, evolucionista ou social-democrata.

Einstein desejava quebrar a lógica determinista do tempo cronológico e eucrônico³³, e, fortemente influenciado por uma percepção religiosa do ato revolucionário, e do conceito da *catástrofe*, começou a alimentar um desejo de precipitar o tempo, de jogá-lo contra a parede. Através de um pensamento que unia as dimensões artísticas e políticas a uma revolução da sensibilidade e subjetividade modernas, Einstein atribuiu à arte um lugar de extrema importância.

³¹ CONDURU, Roberto. *Uma crítica sem plumas: a propósito de Negerplastik de Carl Einstein*. Concinnitas. Rio de Janeiro, ano 9, volume 1, número 12, julho 2008. p.159

³² STAVRINAKI, Maria. *Apocalypse primitive: une lecture politique de Negerplastik*. In: **Carl Einstein et les primitivismes**. QuaiBraly: Gradhiva, 2011.p.56-57

³³ CUNHA, Eneida Leal. *Carl Einstein, negerplastik: anacronismo e atualidade*. p.6

Isto é um fato: Einstein atribuiu à arte de seu tempo um poder desconhecido - a força de colocar um fim ao automatismo da história através da organização de uma outra ontologia política possível ao homem moderno³⁴.

Para Einstein, a luta que propiciaria o advento do *novo homem* moderno se daria *contra* a História, em um movimento que o libertaria do peso da tradição, das regras, das imposições exteriores à própria operacionalidade artística. Olhando para as artes Africanas, Ameríndias e da Oceania, Einstein teve a mesma sensação de muitos de seus pares: de que estava diante de um verdadeiro contra-modelo do classicismo artístico desenvolvido pela Europa Iluminista, diante de, por fim, uma *alteridade* (o termo é meu).

Em seus escritos, Einstein teorizava acerca da força do *primitivo*, que, com sua origem religiosa e/ou mágica, teria esta capacidade de ação imediata, do direcionamento unívoco para um novo horizonte. Ao criticar a leitura de Didi-Huberman sobre a obra de Einstein, Stavrinaki revela como este traço nostálgico da religião é importante ao pensamento do alemão, ao citar um texto publicado na Revista *Die aktion*, em 1914:

[...] o princípio *primitivista* de Einstein está ligado à mesma ação temporal preconizado por Sorel em seu *mito político*: ao religar a revolução às suas origens religiosas, o primitivo aceleraria o arrebatamento de toda a história através de uma catástrofe. “O primitivo, escreve Einstein, é capaz de saltar sobre nossas cabeças, em direção a uma utopia, através de uma força violenta; não a partir de ordens acomodadas, mas a partir de um Julgamento[...]”³⁵.

Deste modo, podemos perceber que Einstein, ao escrever *Negerplastik*, não estava se debruçando sobre um tema desconhecido. Ao contrário, podemos mesmo argumentar que o autor estivesse, ao acompanhar o desenvolvimento artístico dos modernistas, pesquisando e elaborando a visão que exporia. Como coloca Stavrinaki, Einstein mantinha-se cético ao que considerava “pretensões metafísicas - reais ou objetivas³⁶” de seus pares. Embora relevava, segundo a autora, a linguagem “tectônica” de Picasso, o autor sentia que à ausência de um

³⁴ STAVRINAKI, Maria. *Apocalypse primitive: une lecture politique de Negerplastik*. In: **Carl Einstein et les primitivismes**. QuaiBraly: Gradhiva, 2011.p.56-57

³⁵ IDEM. Pg. 67.

³⁶ IDEM. Pg.58

fundamento metafísico e religioso, Picasso fatalmente sucumbiria em suas contradições formais³⁷. Não por acaso, em *Negerplastik*, o autor irá olhar para a arte africana a partir de um pressuposto religioso.

No primeiro capítulo do livro, *Observações sobre o método*, o autor denuncia a incompreensão ou ignorância européia com relação a arte africana, das quais resultam tanto a sua visão preconceituosa da suposta *inferioridade* do negro, quanto a concepção anacrônica que o posiciona em um passado remoto, pré-histórico. Estas estratégias de distanciamento evidenciam, para Einstein, uma falta de familiaridade com esta arte, a ausência de uma ponta de contato que será estabelecida, por fim, através da arte moderna e seu interesse com relação às artes africanas.

Certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram abordagem mais escrupulosa da arte dos povos africanos. Como sempre, aí também, um processo artístico atual criou sua história: em seu centro elevou-se a arte africana³⁸.

Embora o autor avenge a possibilidade que o negro atual corresponda a um tipo antigo, lamentando os estragos colonialistas que teriam feito desaparecer uma cultura africana importante³⁹, Einstein aproveita-se da clara influência destes artefatos no desenvolvimento da arte moderna para, a partir deste *fato*, elevar os objetos à categoria de arte e, conseqüentemente, incluí-los dentro de discussões sobre forma e estilo. Como coloca Eneida Cunha, o desejo final de Einstein é analisar as esculturas africanas “como construções formais e a partir de características formais, buscando nelas modos de ver e leis de visão⁴⁰”.

Esta operação possibilitará a Einstein duas coisas: comparar os objetos africanos com a arte clássica européia a partir de pressupostos estilísticos, e, ainda, distanciar-se de um olhar antropológico destas peças. Isto significa que elas

³⁷ No mesmo texto, Savrinaki adiciona no rodapé um texto de 1913, onde Einstein, relevando estas questões, olha positivamente para Picasso e os Cubistas.

³⁸ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Revista Concinnita vol.1, n.12. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. p. 163.

³⁹ IDEM.

⁴⁰ CUNHA, Eneida Leal. *Carl Einstein, negerplastik: anacronismo e atualidade*. p.4.

serão analisadas com base em termos artísticos como a *frontalidade*, o *pictórico*, o *plástico*, olhando-os *enquanto forma*, e não como utensílios arraigados em um jogo de relações cotidianas. (É curioso como Einstein percebe esta chave como saída para sua não datação ou especificidade de cada obra, revelando que, aqui, como em *Les Demoiselles*, África é, sobretudo, uma ideia.)

Partindo de uma discussão do livro de Adolf Von Hildebrand, *O problema da forma* (1983), Einstein estabelece que a comparação entre as esculturas africanas e europeias terá por referência central a obra do escultor Rodin. O objetivo do autor não é apenas apontar as diferenças de concepção artística, mas, sim, evidenciar como a obra de Rodin reduziu ao máximo a sua dimensão plástica em favor da dimensão pictórica.

Einstein argumenta que os pressupostos da escultura (ou mesmo da arte) europeia levaram em conta, pelo menos desde o Renascimento, o ponto de vista de um espectador hipotético como referência para a criação da narrativa psicológica do movimento artístico, concluindo que “essa história da forma esteve necessariamente ligada ao devir psíquico⁴¹”. Com isto, uma arte como a escultura, de natureza tridimensional, traiu a sua verdadeira característica plástica na contínua busca do maior efeito funcional possível: a emoção dramática que atinge o espectador.

O que deveria antes de tudo interessar a um escultor com tal orientação era determinar com antecedência o efeito e o espectador; para antecipar o efeito e o testar, ele foi levado a se intensificar com o espectador (como o fez a escultura futurista), e as esculturas deveriam ser consideradas perifrases do efeito produzido⁴².

O que vai impressionar e chamar atenção de Einstein diante das esculturas africanas é a exata ausência do espectador hipotético, transformando-a em uma arte da presença, onde a relação que se estabelece entre aquele que a olha e a própria obra não derivaria de um efeito dramático pré-estabelecido pelo artista. Este tipo de escultura recuperaria, assim, o maior índice plástico possível, dado que se libertaria dos pressupostos pictóricos europeus (com seus pontos de vista,

⁴¹ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Revista Concinnita vol.1, n.12. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. p. 166

⁴² IDEM. p.167

sua psicologia, sua *narratividade*), devotando toda a sua energia ao uso completo de sua tridimensionalidade, sua inteireza, sua concretude.

Para fundamentar sua visão da concepção artística africana, Einstein, então, irá recorrer a uma leitura de fundo religiosa, revelando um aspecto familiar no próprio passado da arte Européia.

A arte negra é antes de tudo determinada pela religião. As obras esculpidas são veneradas tal como o foram por todos os povos da antiguidade.⁴³

Segundo o autor, o artesão, ao construir esta escultura, o faz a partir da adoração, isto é, do momento em “que emprega sua energia em sua obra e a ela (ele, o inferior) se sacrifica”⁴⁴. Isto implica um relacionamento à distância, já que a obra, um Deus, mantém-se infinitamente afastado do artesão. Esta distância realiza, então, um sentimento de transcendência, que é, de acordo com Einstein, pressuposto pela religião: “A obra, fruto do trabalho do artista, permanece independente, transcendente e desprendida de qualquer ligação⁴⁵.”

É exatamente esta transcendência que garante à escultura africana a sua presença enquanto *espaço total*, uma autonomia artística que ecoa as utopias dos manifestos modernistas. Mais adiante, Einstein apontará que esta relação entre religião e obra faz com que, em sua essência, esta não *signifique* nada, posto que não é símbolo, e sim *o próprio Deus*, que “conserva sua realidade mítica fechada, na qual ele inclui o adorador, transformando-o também em ser mítico e abolindo sua existência humana⁴⁶.” Aqui, há plena a percepção política da arte einsteiniana, descrita por Stavrinaki:

No mundo africano visto por Einstein, à luz de seu presente, o homem não era o centro da criação. Einstein reteve, portanto, um princípio não-devorador: o sujeito não se apropria do objeto, lhe conformando à sua própria imagem e temporalidade, mas sim negocia com uma

⁴³ IDEM. p.168

⁴⁴ IDEM. p.168

⁴⁵ IDEM.

⁴⁶ IDEM.

alteridade, que poderia ser um deus ou um animal, em busca de um equilíbrio entre o eu e o não eu, de vida e morte⁴⁷.

Para Einstein, a tirania do espectador revelava a tirania do humanismo psicológico, e a arte negra aparecia como uma libertação da forma, que propunha, em seu bojo, uma experiência atemporal *mítica*, posto que determinado pelo deus-obra, através da força de sua presença espacial total. Este aspecto não naturalista, atemporal, não-narrativo, da obra africana é, portanto, visto como espaço de libertação da arte, quebrando as amarras do historicismo de seu tempo.

Na a origem desta equação, ao invés do artista, Einstein encontra o devoto: o homem religioso que realiza sua tarefa através de sua adoração, em um ato de negociação mítica que abole pressupostos subjetivos. Não por acaso, o autor reservará suas últimas linhas aos aspectos de metamorfose da tatuagem e da máscara dentro do universo africano, percebendo-as como forma de objetivação de si mesmo.

Mediante essa metamorfose, ele estabelece um equilíbrio com a adoração que arrisca aniquilá-lo; ele reza para deus, ele dança pela tribo em êxtase e se transforma, por meio da máscara, nessa tribo e nesse deus. Essa metamorfose lhe permite apreender radicalmente o que é exterior a ele; ele o encarna em si mesmo, e faz-se essa objetividade que reduz ao nada todo evento individual⁴⁸.

Com isso, *Negerplastik* não é apenas um grande tratado a evidenciar, a partir de uma análise da escultura africana, os intentos dos cubistas e outros modernistas. É, também, uma derivação da própria idéia de *primitivo* que Einstein alimentava como elemento revolucionário, o ser religioso que, através da catástrofe, quebra as amarras da do tempo e da História. Sua caracterização da religião africana deve-se mais a sua própria utopia *primitivista*, do que necessariamente uma realidade. Tal qual Picasso, que dentro do Trocadero, olhou para as máscaras africanas e, através de uma intuição, as interpreta como amuletos mágicos de proteção para seu *exorcismo*, podemos dizer que Einstein encontra nas

⁴⁷ STAVRINAKI, Maria. *Apocalypse primitive: une lecture politique de Negerplastik*. In: **Carl Einstein et les primitivismes**. QuaiBraly: Gradhiva, 2011.p.71

⁴⁸ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Revista Concinnita vol.1, n.12. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. p. 176

esculturas africanas ecos de seu ser primitivo, que é capaz de “saltar por nossas cabeças”.

Talvez, agora, possamos compreender suas reservas com relação ao artista espanhol. A sua crítica das ausências metafísicas e religiosas em Picasso talvez possa ser traduzida por uma necessidade de mudança na postura da própria ideia e função do artista. Para Einstein, uma das potências da escultura africana está em sua recusa ao devir e ao processo de revelar, posto que sua origem divina é um pressuposto e não um efeito nas mãos do artesão. O Deus está e é a própria obra, integrando, com isso, forma, transcendência e plástica. O trabalho do artista, aqui, é sua entrega ao Deus, sua conexão imediata, e não a criação de um totem de exorcismo.

No entanto, é importante percebermos como as discussões do *primitivismo* e sua relação direta com as esculturas e máscaras africanas, tanto no teórico quanto no artista, entre-cruzam, neste momento, questões relacionadas à religiosidade, magia, ruptura e reconexão. De um lado, uma quebra com a tradição iluminista européia; do outro, um restaurar de forças primitivas dormentes.

Por outro lado, enquanto Carl Einstein pode até não ter compreendido a escultura africana em sua concretude e realidade original, ou mesmo a partir de um olhar não etnocêntrico, se pensarmos na maneira como o autor refletiu sobre o sentido de atemporalidade mítica e da relação entre artesão x objeto e, em seguida, objeto x espectador, o autor pode ter se deparado com um termo que reaparece na discussão sobre o *primitivismo* em fins da década de oitenta: a *Alteridade*.

2.3 Primitivismo Modernista

O ano de 1984 foi o apogeu da carreira da arte primitiva neste século. E com seu apogeu também veio a sua queda: 1984 marca o momento em que a arte primitiva autêntica morre, ou transforma-se em moribunda⁴⁹.

Como a citação do trabalho de Shelly Errigton nos antecipa, o ano de 1984 foi palco de intensas discussões em torno do *primitivismo*, em decorrência de uma famosa exposição ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova York, “*Primitivism*” in the *XXth Century Art: Affinity of the tribal and the modern*, com curadoria de William Rubin e Kurt Varnedoe. A polêmica exposição teve como resposta textos críticos contrários aos esforços de Rubin e Varnedoe como os de Hal Foster⁵⁰, Arthur Danto⁵¹, James Clifford⁵², Thomas McEvelley⁵³, chegando até a uma exposição-resposta de caráter pós-moderna⁵⁴, *Magiciens de la terre*, realizada em 1989, no Centro Pompidou e na Grande Halle de la Villette, com curadoria de Jean-Hubert Martin e colaboração de, entre outros, Thomas McEvelley.

Na exposição, “*Primitivism*” in the *XXth Century Art: affinity of the tribal and the modern*, que ocupou quase todo o espaço do MoMA, William Rubin e Kurt Varnedoe buscaram traçar relações entre o fenômeno do *primitivismo* e as artes modernas, expondo, lado a lado, obras de artistas como Pablo Picasso e objetos Africanos, Ameríndios e da Oceania. Advogando uma suposta afinidade

⁴⁹ ERRIGTON, Shelly. *The death of authentic primitive art and other tales of progress*. California: University of California Press, 1998. Tradução minha.

⁵⁰ FOSTER, Hal. The primitive unconscious of modern art. IN: *October*. Massachusetts: MIT Press, vol. 34, Outono, 1985. p. 45-70.

⁵¹ DANTO, Arthur. *Defective affinities: “primitivism” in 20th century art*. IN: **MORPHY, Howard, PERKINS, Morgan. The anthropology of art: a reader**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 2006. p. 147-149.

⁵² CLIFFORD, James. *Histories of the tribal and the modern*. IN: **MORPHY, Howard, PERKINS, Morgan. The anthropology of art: a reader**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 2006. p. 150 - 166

⁵³ MCEVILLEY, Thomas. *The global issue*. *ArtForum International*, vol.28, n.7, Março 1990, p. 19-21.

⁵⁴ MCEVILLEY, Thomas. *Overture du piège: l'exposition pós-moderne et “magiciens de la terre”*. IN: *Magiciens de la terre*, Jean-Hubert Martin (Org.). 1.ed Paris: Centre Georges Pompidou, musée national d'arte moderne, 1990. p.20-23

entre as formas tribais e modernas, *“Primitivism” in the XXth Century Art* traça uma linha histórica do desenvolvimento do *primitivismo*, partindo de sua versão modernista e acompanhando suas transformações, rupturas ou permanências em movimentos posteriores, como o Expressionismo Abstrato - de Jackson Pollock - ou, ainda, na obra de artistas contemporâneos, como Joseph Buyes.

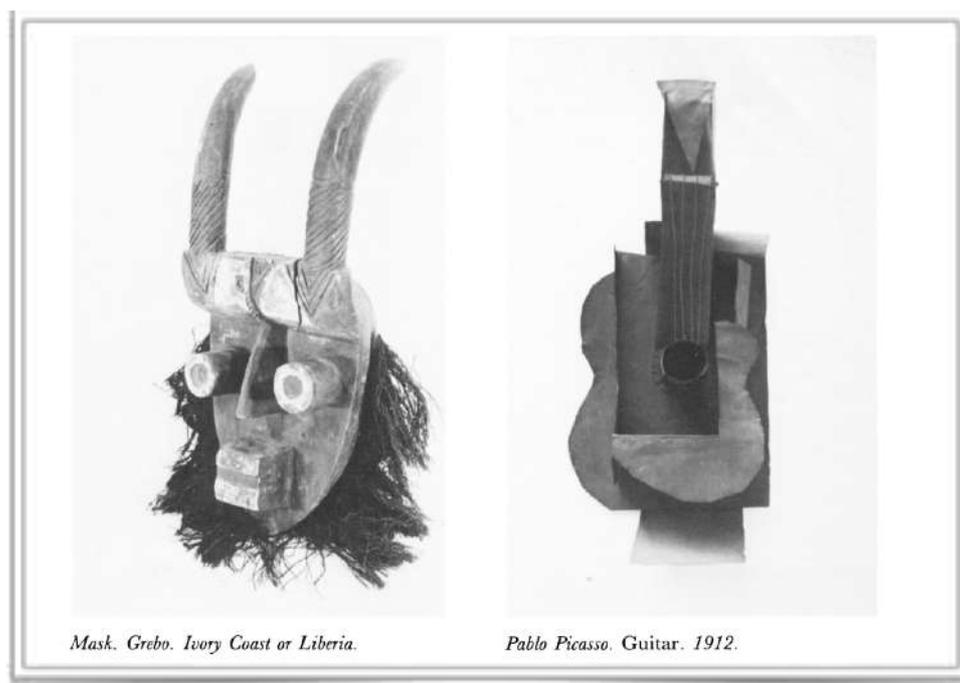


Ilustração 5: *“Primitivism” in the XXth Century Art*

Um catálogo, em dois volumes, com textos de historiadores da arte, como os próprios William Rubin e Kurt Varnedoe, aprofundam o caráter historiográfico e teleológico da exposição, discutindo os diferentes aspectos e dimensões do *primitivismo* nos movimentos e obras de artistas do século XX, iniciando em Picasso e terminando na arte contemporânea.

Embora a formatação da exposição não seja necessariamente original - em 1913, no Neue Galerie (Berlim), a exposição “Picasso e a Escultura Africana” possuía a mesma disposição, assim como a atual *Picasso Primitif* (1917), no Quai Brunly - a relação teleológica entre tribal/moderno, e a redução da arte africana à sua presença formal, com um intuito de consagração da narrativa modernista, alimentou críticas que revitalizaram as discussões em torno do *primitivismo*.

Através dos textos de William Rubin e Hal Foster, perceberemos uma mudança de ponto de vista com relação às buscas de Picasso ou as teorias de Einstein, com o debate detendo-se, cada vez mais, na questão neocolonial e seu tratamento do Outro. Aqui, o *primitivo* será identificado mais com o próprio artefato “tribal”, seja pelo viés da afinidade, seja por sua força disruptiva da diferença, e menos com uma experiência estética edificada em torno ou a partir das mesmas.

Ao fim, Thomas McEvelley, em sua discussão sobre *Magiciens de la terre*, buscará um passo definitivo: mais do que o artefato, a própria ideia do tempo teleológico da narrativa moderna será posto à prova, abrindo a questão do *primitivismo* à outros horizontes.

O primeiro texto do catálogo da exposição “*Primitivism*” in the *XXth Century Art* é de autoria de William Rubin. Consciente das polêmicas em torno do conceito do *primitivo*, e sua conexão com as teorias evolucionistas e racistas dos séculos XIX e XX, o autor estrutura seu texto de modo a defender os pontos de vistas que fundamentam as escolhas de sua exposição, advogando que, primeiro, seu *primitivismo* parte de uma discussão sobre a História da Arte e que, portanto, trata-se de um fenômeno ocidental; segundo, que a relação entre o *primitivo* e as artes “tribais” é realizado a partir dos modernistas, sendo uma característica do Século XX; terceiro, que esta relação se dá por base de afinidades, ou seja, de soluções e objetivos formais comuns; e, por último, que este denominador comum expõe uma história maior, qual seja: o Humanismo que uniu Picasso às esculturas africanas.

Discorrendo sobre o conceito do primitivo, o autor dedica-se, em suas primeiras páginas, a resolver aquilo que considera um “mal entendido”. A visão evolucionista ou racista são, de fato, horrendas, e perceber nos objetos “tribais” uma inferioridade é um equívoco. Parte do “mal entendido”, para Rubin, desaparece quando admitimos que *primitivismo* está, sobretudo, ligado à tradição e produção ocidental feita em sua relação ou com estes artefatos, ou a partir de sua idealização da vida de povos não-ocidentais, não dizendo respeito a eles em si

mesmos. Quando, por fim, abordamos o conceito tendo em vista aspectos formais e, portanto, restritos à História da Arte.

Não por acaso o autor irá lamentar a parca historiografia dedicada ao *primitivismo*. Embora a produção antropológica ligada ao tema - como *L'art primitif* (1930), de Georges Henri-Luquet, *Primitive art* (1927), de Franz Boas, além do calhamaço de Arthur Lovejoy e Georges Boas, *Primitivism and related ideas in Antiquity* (1935), entre outros⁵⁵ - Rubin elencará apenas aqueles realizados por historiadores da arte: a saber, os clássicos *Primitivism in modern art* (1938)⁵⁶, de Robert Goldwater, e *La peinture française et la "art nègre"* (1968), de Jean Laude.

Admitindo que o estudo do fenômeno artístico implica a intersecção de dois campos de conhecimento simultâneos - ou seja, tanto da história da arte ocidental, quanto das máscaras e utensílios advindos de outras partes do mundo - o autor destaca contratempos quando as quatro máscaras comumente associadas como inspirações para Picasso, em *Les Femmes d'Alger*, não estavam em exposição no Trocadéro, em 1907; ou quando estudiosos da vida e cultura de povos "primitivos" arriscam analisar as influências artísticas dos artefatos na arte moderna, caracterizando estes esforços como "naïve". Dentro deste debate, Rubin esclarece logo de onde vem:

Engajado com a história do *primitivismo*, possuo outros objetivos; desejo compreender as esculturas Primitivas nos termos do contexto Ocidental, na forma como os artistas modernos as "descobriram"⁵⁷.

Pois bem, o que significaria olhar para as esculturas "Primitivas" em termos do contexto Ocidental? De um lado, significa realizar uma pequena digressão em

⁵⁵ E, claro, devemos ressaltar que as discussões sobre o tema em outras regiões que não o Euro-americano não são nem considerados. Como pequeno exemplo, poderíamos citar o texto de Mário de Andrade, escrito em 1943, analisado por Larissa Costa da Mata, em seu trabalho *Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille*, ou mesmo pensar a importância do primitivo na formulação *oswaldiana* da antropofagia moderna, caso queiramos olhar para o caso Brasileiro.

⁵⁶ Originalmente, *Primitivism in modern painting*. O livro foi reeditado na década de 60 e recebeu o título pelo qual é citado atualmente.

⁵⁷ Bibliografia: RUBIN, William. *Modernist Primitivism: An Introduction*. IN: **MORPHY, Howard, PERKINS, Morgan. The anthropology of art: a reader**. Oxford: Blackwell Publishing ltd. 2006, p.130. Tradução minha.

torno da relação ocidental com o *primitivismo*, evidenciando a persistência do termo e sua compreensão por pintores de variadas épocas, apontando o momento em que, finalmente, *primitivo* será associado quase exclusivamente aos artefatos “tribais”; do outro, argumentar que esta mudança de postura advém de uma nova sensibilidade artística encontrada entre os modernistas, uma ruptura entre a pintura como percepção, ligada aos impressionistas e pós-impressionistas, para a compreensão da arte como conceituação (“raisonnable”, como diria Picasso).

Destacando a primeira aparição oficial do termo no *Nouveau Larousse Illustré* (1897-1904), onde fora definido como uma *imitação dos primitivos*, o autor nos lembra que “*primitivo*” designava as pinturas flamengas e Italianas dos séculos XIV e XV. Durante o século XIX, a partir de influências do “bom selvagem” de Rousseau ou mesmo de obras como “Dos Canibais”, de Montaigne, Rubin explica que a tônica do *primitivismo* estava ligada ao que chama de *Mito do Primitivo*, onde a percepção edênica do “paraíso na terra” revelava o *primitivismo* tanto como crítica à sociedade burguesa iluminista, quanto uma insatisfação com as limitações presentes na arte canônica Renascentista.

Quanto mais a sociedade burguesa valorizava a virtuosidade e a sutileza dos estilos canônicos, mais certos pintores começam a valorizar o simples e o ingênuo, ou até mesmo o bruto e o cru - até que, nos fins do século XIX, certos artistas *primitivos* começam a aplaudir os artistas não-ocidentais que eles chamavam de “selvagens”⁵⁸.

Percebendo em Gauguin uma figura de transição, Rubin destaca como a busca de novas referências, em Impressionistas e Pós-Impressionistas, estava ligada à uma visão da pintura como espaço da percepção visual da realidade, em maneiras de fugir das amarras da perspectiva clássica e investir na relação ocular do artista com o movimento do mundo e das formas. A quebra dos modernistas seria, então, uma ruptura com esta visão da arte perceptual, uma compreensão não mais da pintura como relação direta com o mundo, e, sim, como expressão conceitual e plástica do artista, aproximando-os, assim, das artes “tribais”.

⁵⁸ Bibliografia: RUBIN, William. *Modernist Primitivism: An Introduction*. IN: **MORPHY, Howard, PERKINS, Morgan. The anthropology of art: a reader**. Oxford: Blackwell Publishing ltd. 2006, p.131. Tradução minha.

A emancipação das restrições de uma arte baseada na percepção, no início do século XX, encorajou uma variedade de experimentos estéticos que ecoavam aqueles encontrados na arte tribal⁵⁹ (...) Nosso sentido contemporâneo de arte Primitiva, fortemente análoga a objetos tribais, é uma definição estritamente do século XX⁶⁰.

Esta mudança de compreensão do *primitivo*, para o autor, expressa-se na transição do foco da “Vida Primitiva” (Montaigne, Rousseau, Gauguin) para a “Arte Primitiva” (Picasso). Esta consonância espiritual teria por fundamento uma compreensão do trabalho do artista como uma atividade intuitiva de resoluções de problemas formais (problem-solving). É dentro deste paradigma que o autor irá diferenciar influências de afinidades: uma influência seria um trabalho direto de apropriação, com traços formais incorporados de maneira clara e explícita, enquanto uma afinidade dar-se-ia a partir de uma inspiração, de um desejo em comum, onde o resultado estaria mais ligado ao artista e sua trajetória individual do que na relação direta entre objeto e pintura.

É novamente em Picasso que Rubin encontra uma síntese: “As esculturas africanas que estão pelo meu estúdio são mais testemunhas do que modelo⁶¹”. Embora a ambiguidade da frase aponte que, por fim, *também* são um pouco modelo, o que se encontra na pintura é mais o resultado de uma ideia, inspirada em um objeto tribal, do que sua influencia. Não por acaso, argumentará o autor, Picasso era um colecionador de objetos de péssima qualidade, incluindo artefatos *fake*, criado explicitamente para o então mercado europeu de *fetishes*: afinal, novamente com Picasso, “você não precisa da obra-prima para sacar a ideia⁶²”.

Antes do contato de Picasso com o Trocadéro, entre 1906-07, o artista já havia desenvolvido um trabalho, como *Duas mulheres nuas* (1906), inspirado em figuras Ibéricas, caracterizada, por Rubin, como arcaicas. É ~~em~~ no momento

⁵⁹ IDEM. Pg 137.

⁶⁰ IDEM.

⁶¹ IDEM.p.134

⁶² RUBIN, William. *Modernist primitivism: an introduction*. IN: “**Primitivism**” in the **XXth Century Art: affinity between the tribal and the modern**. Nova York: MoMA, 1984. p.14. Tradução minha.

seguinte, na busca por uma radicalização, que a tal “afinidade” nasce no minuto em que estes artistas modernos encontram ecos de seus esforços nas artes tribais. Rubin é categórico: “os objetos primitivos tiveram menos o papel de redirecionar a história da pintura moderna, do que reforçar e sancionar pesquisas que já em andamento⁶³”.

As aspas que acompanham o “*Primitivism*” do título são, portanto, uma expressão visual de limitação em ~~em~~ relação ao termo, uma filiação de Rubin e de sua exposição ao ponto de vista etnocêntrico⁶⁴ do fenômeno “no contexto” da arte moderna - e não uma forma de compreensão dos mesmos objetos tribais em sua função original.

Que o derivado termo *primitivismo* é etnocêntrico é justo - e uma decorrência lógica, já que não se refere às artes tribais em si mesmas, mas ao interesse e à reação ocidental em contato com elas. *Primitivismo* é, portanto, um aspecto da história da arte moderna, e não da arte tribal⁶⁵.

A benevolência de Rubin para com o projeto modernista acaba resvalando para colocações complicadas, como quando aponta que a sociedade ocidental é a única a se beneficiar positivamente da apropriação de outras artes, e que a vitalidade do empreendimento modernista advém da fertilização alogâmica desta apropriação⁶⁶. (Como Hal Foster contra-argumentará no texto a seguir, esta alogamia é absolutamente desigual: enquanto a arte modernista aparece como “multicultural”, o que resta ao objeto tribal é sua presença como commodity.)

O argumento final de Rubin é absolutamente pautado pelo espectro da afinidade. Se há um projeto ou uma busca em comum entre os modernistas e as artes “tribais”, isto se dá por uma consonância espiritual que expressa um comum, uma ligação que Picasso teria sentido dentro do Trocadéro. O *primitivismo*

⁶³ RUBIN, William. *Modernist Primitivism: An Introduction*. IN: **MORPHY, Howard, PERKINS, Morgan. The anthropology of art: a reader**. Oxford: Blackwell Publishing ltd. 2006, p.134. Tradução minha.

⁶⁴ Neste quesito, Rubin é absolutamente claro. Para ele, o termo é complicado e etnocêntrico por excelência.

⁶⁵ Bibliografia: RUBIN, William. *Modernist Primitivism: An Introduction*. IN: **MORPHY, Howard, PERKINS, Morgan. The anthropology of art: a reader**. Oxford: Blackwell Publishing ltd. 2006, p.132. Tradução minha.

⁶⁶ IDEM. P. 136

advogado por Rubin é, portanto, uma relação humanista que une a cultura ocidental e o homem tribal, evidenciado pelas afinidades, pelos objetivos comuns no momento de uma expressão artística. Claro, o *exorcismo* que Picasso fala, argumenta Rubin, de pouco valeria para o homem tribal, posto que imbuído de um sentido de liberdade individual típicos da sociedade ocidental. Assim como a percepção de arte para Picasso não seria a mesma dos ditos “povos primitivos”. Mas, lembrando da proposição *picassiana* da relação entre o Renascimento com a Antiguidade, o Primitivo aparece para o Moderno como uma irmandade, um fundamento, uma contiguidade de projetos, em uma palavra, *afins*.

O tipo de liberdade pessoal que ele experienciou ao fazer o *Demoiselles*, a força libertária que ele associou à funcionalidade oficial dos objetos tribais, não teriam sentido - como insistem os antropólogos - para o homem tribal. No entanto, existe uma ligação, posto que o que Picasso reconheceu nessas esculturas foi, ao fim, uma parte de si mesmo, de sua própria psique, e, portanto, o testemunho da humanidade que ele compartilhava com estes escultores.⁶⁷

2.4

O “Subconsciente” Primitivo

Publicado na revista *October*, em 1985, *The primitive “unconscious” of modern art or black skins, white masks*⁶⁸ é um misto de resposta do historiador de arte Hal Foster à exposição de William Rubin e Kurt Varnedoe, e de crítica ao próprio conceito de *primitivismo modernista*. Como nos aponta Larissa Costa da Mata, o grupo que se concentrava na *October* “procurava reabrir o debate nos diversos campos das artes, introduzindo o pós-estruturalismo francês e conduzindo o debate artístico pós-moderno seguinte ao formalismo greenberguiano⁶⁹”.

Dividido em três secções - a saber, *Elective affinities, or impressions d’Afrique (et d’Océanie); MOMAism e Primitivism* - o texto de Foster leva à prova os argumentos de Rubin, em um esforço de promover uma reflexão sobre as

⁶⁷ RUBIN, William. *Modernist Primitivism: An Introduction*. IN: **MORPHY, Howard, PERKINS, Morgan. The anthropology of art: a reader**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 2006, p.138. Tradução minha.

⁶⁸ A referência ao clássico de Frantz Fanon é indicativo da postura crítica do texto.

⁶⁹ DA MATA, Larissa Costa. *Hal Foster e a crítica ao primitivismo vanguardista*. IN: Revista Crítica Cultural, n.1, vol. 05, Julho, 2010, p. 20.

heranças imperialistas do *primitivismo modernista* - e o conseqüente sufocamento do *primitivo* via absorção - e uma reapreciação do *primitivo* transgressor da ala surrealista da *Documents*, como Georges Bataille, em sua recuperação do conceito de bricolagem.

Em sua introdução e primeira seção, Hal Foster, a partir do conceito do trauma como retorno, baseado na noção freudiana de ação diferida, nos propõe olhar para a pintura *Les Femmes d'Alger (O Jantar)* de modo a flagrar o encontro de duas cenas: a das prostitutas pintadas no quadro e a dos objetos tribais vistos no Trocadéro, em 1907. Questionando se a grande obra do Picasso não seria também psicologicamente regressiva, politicamente reacionária, Foster aponta como estas duas cenas são dispostas como algo a ser utilizado pelo artista, *as forms for use*, estabelecidas, assim, como externos, ou melhor, como objetos que revelam um *outro*. Citando o depoimento de Picasso para André Malraux⁷⁰, onde o mesmo percebe o poder “mágico” das esculturas africanas, Foster sintetiza o que chamara de “politicamente reacionário”:

Tirando o (bombástico) vanguardismo, Picasso expõe o choque deste encontro, assim como a euforia de sua resolução, em uma extraordinária forma psico-estética, onde a alteridade fora utilizada para espantar *outros* (a mulher, a morte, o primitivo), e onde, finalmente, a crise da cultura falocêntrica é transformada em um de seus maiores monumentos⁷¹.

O retorno do trauma, aqui, se expressa naquilo que é visto como exterior à construção etnocêntrica (e falocêntrica) européia, em uma técnica de apropriação que indica a diferença apenas para absorvê-la em uma (falsa) harmonia dos contrários, como forma de testamento final do Humanismo (Rubin).

Não por acaso, Foster irá discutir as percepções do *primitivismo* defendidas por Picasso, Rubin e Varnedoe, indicando que: primeiro, a operação estética de Picasso implica uma destruição do outro via absorção; e segundo, que o humanismo, advogado ao fim por Rubin e Varnedoe sob a justificativa abstrata das “afinidades”, é uma faca de dois gumes às suas melhores intenções,

⁷⁰ Que citamos na página 11 desta dissertação.

⁷¹ FOSTER, Hal. *The primitive unconscious of modern art*. IN: October. Massachusetts: MIT Press, vol. 34, Outono, 1985. p.46. Tradução minha.

restabelecendo - tanto a Exposição, quanto o próprio MoMA - a afiliação do modernismo com o imperialismo europeu.

Embora demonstrem-se cientes das problemáticas em torno dos termos do primitivo e do tribal, o primeiro por conta de suas implicações Darwinistas, o segundo por sua natureza hipotética, os curadores os usam por “convenção” - e é justamente esta convenção que está em questão⁷².

A disposição dos objetos tribais dentro da exposição, colocados lado a lado com obras modernas, sem datas ou descrição, em nome de sua “afinidade”, é visto por Foster como uma operação abstrata que condena o tribal a uma suspensão histórico-cultural, e sua percepção como “arte”, uma operação de descontextualização e comoditização dos mesmos - uma comoditização que, enfim, permite que o efeito-afinidade entre o moderno/tribal ocorra em primeiro lugar.

Essa vontade de olhar para esses objetos como arte, lembra Foster, tem lastro histórico dentro do próprio MoMA, quando, em uma exposição de 1935, intitulada “African Negro Art”, James Johnson Sweeney proclama que é “como esculturas que devemos olhar para esses objetos⁷³”. Embora a frase de Sweeney, em 1935, tinha um teor progressista, ao se contrapor a posicionamentos *darwinistas*, ela também expõe uma decodificação dos objetos tribais em uma percepção estritamente ocidental.

Pode-se dizer apenas que a afinidade tribal/moderno é largamente decorrente da decodificação do tribal (uma “desterritorialização” no sentido Deleuziano) e de uma recodificação em espetaculares termos modernos. Assim como na maioria das operações formais ou mesmo estruturais, o referente (a sociedade tribal) tende a ser obliterada, senão banida, e o histórico (a condição imperialista que a possibilitou) deserdada⁷⁴.

⁷² FOSTER, Hal. *The primitive unconscious of modern art*. IN: October. Massachusetts: MIT Press, vol. 34, Outono, 1985. p.42. Tradução minha.

⁷³ FOSTER, Hal. *The primitive unconscious of modern art*. IN: October. Massachusetts: MIT Press, vol. 34, Outono, 1985. p.52. Tradução minha.

⁷⁴ FOSTER, Hal. *The primitive unconscious of modern art*. IN: October. Massachusetts: MIT Press, vol. 34, Outono, 1985. p.53. Tradução minha.

Embora crítico, Foster admite que a exposição lança uma importante questão em como, de fato, lidar com esse passado *primitivista* ou, ainda, como estabelecer uma relação entre o *primitivo* e o moderno que seja, por fim, propositivo (disruptivo). Embora apresentados como arte, os objetos tribais são manifestamente ruínas de culturas (quase) mortas, expostas para nosso interesse arqueológico, mas, e isto o autor frisa, mortos *também estão os objetos modernos*, embora o esforço de reapresentá-los, no fundo ressuscitá-los, sob a égide do “mal entendido” de Rubin.

Contra todas as suas boas intenções, a exposição, para o autor, termina por ter um ar pós-moderno ao tratar o presente como pós-histórico em sua busca pelas afinidades (no fundo, plásticas), conduzidas em um ambiente que indica suas aproximações formais e morfológicas, mas que não criticam ou propõem questionamentos que possam redimensionar a questão em um momento posterior ao auge do modernismo europeu. Pior, para Foster, a exposição termina por adocicar um atrito, em uma leitura histórica agora transformada em tradição.

E esse argumento, também, é essencial à exposição do “*Primitivismo*”: que a arte moderna “estava se transformando em *outro*” antes da visita de Picasso, em 1907, ao Trocadéro. Com isso, os heróis da exposição são os artistas que “prepararam” o primitivo (Gauguin) e/ou apropriaram-se dele (Picasso) - artistas que transformaram o “trauma” do outro em uma “epifania” do mesmo⁷⁵.

Para o autor, a exposição propõe uma leitura daquilo que é de fora (o tribal) a partir da história de dentro (Europa), assimilando o outro-primitivo à tradição modernista da quebra com a tradição canônica européia, recolocando a Arte Moderna no centro de uma história com teor linear e progressista, bloqueando, por fim, o potencial disruptivo da arte tribal, em sua ambivalência entre objeto sagrado ou utensílio, em sua resistência a transformar-se em *commodity*. Ou seja, a proposição do MoMA acaba por anular a força disruptiva da *diferença* em favor de uma visão humanista, que termina por estabelecer uma *igualdade* (sameness). Esta operação acaba obliterando aquela que é a questão central para Foster: a crítica ao pensamento evolutivo Iluminista, em sua versão teleológica histórico-

⁷⁵ FOSTER, Hal. *The primitive unconscious of modern art*. IN: October. Massachusetts: MIT Press, vol. 34, Outono, 1985. p.56. Tradução minha.

modernista de apropriação, em busca de uma visão genealógica pós-moderna, historicamente enigmática em seu desejo de preservação do outro (o *primitivo*) como uma força disruptiva a inquirir os desígnios do Iluminismo.

O *primitivo*, para Foster, é aquilo que é “fora”, que possui uma força disruptiva exatamente por que é uma *diferença* irremediável, insolúvel, posto que não participa ideologicamente da visão de mundo machista, branca, falocêntrica, do Iluminismo e sua falsa proposição humanista. Não por acaso, o autor alimentará outras proposições do *primitivo*, intituladas de *contra-primitivismo*, percebida na obra dos etno-surrealistas⁷⁶ da *Documents*, como Georges Bataille, Carl Einstein e Louis Aragon (além de teorias feministas pós-estruturalistas, como de Rosalind Kraus, em seu argumento de desconstrução de oposições falocêntricas).

Para Foster, os binômios Moderno/Primitivo, ou mesmo Iluminismo/Primitivo, propõem uma validação daquilo que é, agora, uma ruína; é o desejo de encontrar aquilo que se tem em falta no ocidente, naquilo que foi destruído, em um impossível trabalho de compensação do lado bárbaro do imperialismo europeu.

(...) primitivismo é um sistema de crenças múltiplo; uma solução imaginária para uma contradição real: uma repressão para o fato que a maior revolução de nossas artes, ou mesmo a regeneração de nossa cultura, é baseada, em partes, na quebra e decadência de outras sociedades, que a descoberta moderna do primitivo não é apenas o seu esquecimento mas também o seu atestado de óbito. E sua última contradição ou aporia será essa: nenhum remorso antropológico, elevação estética, ou exposição redentora pode corrigir ou compensar essa perda *pois todos estão implicados nela*⁷⁷.

Como resume Larissa Costa da Mata: “Foster percebe que o uso do “primitivo” para operar uma ruptura estética vanguardista acaba por enfatizar a decadência e as ruínas das sociedades não ocidentais⁷⁸”. Como alternativa ao mito, que favorece uma única direção (da afinidade universal e humanista), Foster

⁷⁶ Embora etnólogos amadores, auto de datas.

⁷⁷ FOSTER, Hal. *The primitive unconscious of modern art*. IN: October. Massachusetts: MIT Press, vol. 34, Outono, 1985. p.61. Tradução minha.

⁷⁸ DA MATA, Larissa Costa. *Hal Foster e a crítica ao primitivismo vanguardista*. IN: Revista Crítica Cultural, n.1, vol. 05, Julho, 2010, p. 21.

nos lembra o conceito da Bricolagem e do modelo de transgressão de Bataille, que propõe “o primitivo como ruptura, e não como forma abstrata e universalista; como uma figura fantasmática que escapa aos sistemas classificatórios e que somente pode se manifestar na diferença⁷⁹”.

A bricolagem, em sua proposição como jogo de fragmentos que aproxima duas realidades distintas, não apropria ou dilui o outro a partir de uma interpretação do artista, mas ressoa as distâncias e suas diferenças.

Se o *primitivismo* é a recusa da diferença, então sua contraposição é precisamente a sua insistência, “abrindo a cultura para as experiências do Outro”, como Edward Said escreve, “a recuperação de uma história que até o momento foi ou mal representada, ou posta na invisibilidade”⁸⁰.

Com isso, acredita Foster, o primitivo aparece menos como uma solução aos problemas estéticos ocidentais e mais como enigma que aponta o limite do mesmo, uma transgressão livre e inclassificável, posto que externa e à margem da proposição dominante.

Como podemos ver, de Picasso a Hal Foster, a questão do *primitivismo*, continuamente associada à relação com o outro, aproxima-se de um paroxismo. Durante a década de 90, a pesquisa sobre o *primitivismo*, seguindo diretrizes próximas a de Hal Foster, voltará seu foco para a busca de *outros* dentro da própria cultura ocidental, ou seja, aqueles que apresentam resistência à ordem patriarcal branca, hegemônica⁸¹.

Este gesto carregava, em si, um desejo de implosão da construção teleológica da narrativa histórica modernista, um processo de descentralização e descanonização de seus paradigmas que ecoam, em seus acertos e problemas, os esforços de *Magiciens de la terre* e de Thomas McEvelley.

⁷⁹ IDEM.

⁸⁰ FOSTER, Hal. *The primitive unconscious of modern art*. IN: October. Massachusetts: MIT Press, vol. 34, Outono, 1985. p.62. Tradução minha.

⁸¹ FOSTER, Hal. *The primitive unconscious of modern art*. IN: October. Massachusetts: MIT Press, vol. 34, Outono, 1985. p.69. Tradução minha.

2.5 Uma Questão Global

Por que essa obsessão com as ditas sociedades primitivas? Onde estão essas sociedades? A maior parte do Terceiro Mundo não faz parte, hoje, de um sistema global, com um modo de produção em comum e estruturas sociais de desenvolvimento similares?⁸²

Em 1989, no Centro Pompidou e na Grande Halle de la Villette com curadoria de Jean-Hubert Martin, a exposição *Magiciens de la terra* apresenta-se como uma resposta pós-moderna aos esforços de Rubin e Varnedoe. Expondo as obras de 50 artistas ocidentais e 50 artistas não-ocidentais (entre eles, os brasileiros Cildo Meireles, Mestre Didi e Ronaldo Rego), *Magiciens* tinha a pretensão de quebrar com a lógica do historicismo modernista, na criação de um circuito global onde o ocidente e o não-ocidente ocupariam os mesmos espaços, em um ambiente sem hierarquias pré-definidas, afirmando, com isso, as inúmeras histórias e temporalidades que constituem o universo da arte para além do circuito eurocêntrico.

*The death of art - long live art*⁸³, o texto curatorial de Jean-Hubert Martin, externa suas preocupações centrais e os anseios que balizam sua empreitada, abrindo-se a questões e conceitos como a relação entre o “centro” (o centro comercial da arte, como Paris) e as “periferias” (não ocidentais). Em nome do valor espiritual da arte, Martin descreve a percepção *hegeliana* e sua possível relação com as vanguardas modernas, em que a ideia de ruptura em rumo ao “novo” propõe uma visão evolutiva, impondo uma narrativa histórica em contradição com a produção contemporânea, de artistas que produzem obras fora da tradição da “ruptura”.

(...) além do fato de que a invenção e a busca por originalidade fazem parte de nossa tradição (ocidental), é essencial afastar-nos do ponto de vista da história da arte como uma série de rupturas⁸⁴.

⁸² AREEN, Rasheed. *Our bauhaus others Mudhouse*. IN: STEEDS, Lucy. *Making Art Global (Parte 2)*. London: Exhibition Histories, 2013, p. 239.

⁸³ MARTIN, Jean-Hubert. *The death of art - long live art*. IN: STEEDS, Lucy. *Making Art Global (Parte 2)*. London: Exhibition Histories, 2013, p. 216

⁸⁴ MARTIN, Jean-Hubert. *The death of art - long live art*. IN: STEEDS, Lucy. *Making Art Global (Parte 2)*. London: Exhibition Histories, 2013, p. 218

O desejo de apresentar os artistas ocidentais e não ocidentais em pé de igualdade caminha em direção a uma crítica das bases do pensamento modernista de exposição e visão de mundo. Martin quer abrir a temporalidade europeia, demonstrar o desenvolvimento e as mudanças das tradições de outras regiões a partir de si mesmas e não em relação ao estado da arte europeia, em um gesto contemporâneo de qualidade *pós-moderna*, como diria Thomas McEvelley em seu texto para o catálogo.

Embora feita a partir de um ponto de vista explicitamente Ocidental - como Martin mesmo coloca, ele e seus co-curadores são franceses e homens - a exposição não é apenas um catalogar da arte global, mas “uma troca entre diferentes métodos criativos”; ela é uma tentativa de afastar-se dos conceitos do *primitivo* e do *selvagem*, substituindo-os por *mágicos*, e, portanto, indo além de uma questão meramente artística; ela busca, por fim, desbancar os esforços de uma histórica cronológica e evolutiva, apontando outras maneiras e temporalidades com que artistas não-ocidentais elaboraram sua própria relação com a sua tradição.

Mas, como diria o velho poeta, é claro que na prática a teoria é outra e as contradições logo se tornaram aparentes. De um lado, Martin elabora o conceito dos *mágicos da terra* a partir de um ponto de vista bastante individual⁸⁵, e, ao escolher os artistas não ocidentais, o fez quando estes se demonstravam “diferentes” da arte desenvolvida pelos ocidentais, “não contaminados” por vestígios da cultura ocidental, como se o modernismo fosse uma questão *apenas* ocidental.

O texto de Thomas McEvelley, *A global issue*, foi escrito exatamente como resposta à exposição e busca fazer um balanço das melhores e piores intenções da empreitada. Assimilando a enxurrada de críticas negativas a *Magiciens*, na qual escreveu o que Martin considerou o texto-central do catálogo, McEvelley propõe uma reflexão que também levasse em conta a exposição “*Primitivism*”, de Rubin e Varnedoe.

⁸⁵ Martin diz ter escolhido os trabalhos a partir de um gosto pessoal, o que, como conclui McEvelley, é bastante aleatório.

O autor começa pelo começo, ou seja, pelo título: de um lado, os termos *magiciens* e *terre* carregam certa carga colonialista em sua sugestão “não racional”, ecoando ideias do “artista nativo” que produz em um estado pré-civilizatório, próximo à natureza. Por outro lado, McEvelley critica a maneira como a curadoria pretendeu sustentar seu título, dando o exemplo da Índia, cujos maiores temas de artistas contemporâneos na época debruçavam-se em torno das tensas relações entre os estilos tradicionais indianos e as influências ocidentais, mas de onde a curadoria optou por exibir apenas trabalhos artesanais ou tradicionais (os “mágicos”).

Na realidade, a maior parte dos artistas de *Magiciens* que podem ser vistos como “cool”, intelectuais e conceituais eram Ocidentais (Weiner, Kruger, Haacke, Daniel Buren, etc); e, no geral (mas não sem exceções), os artistas cujo trabalho pareciam mais terrenos e ritualísticos eram dos não-ocidentais (Esther Mahlangu da África do Sul, Cyprien Tokoudagba do Benin, Nuche Kaji Bajrocharya do Nepal, Joe Ben Jr., pintor de área aborígene americano, etc)⁸⁶.

Embora a observação de McEvelley não se sustente no caso brasileiro (onde se tinha um artista “global”, como Cildo Meirelles, mas também um capoeirista, como Mestre Didi), para o autor esta prerrogativa *mágica*, e um certo destaque espacial dado a obras ocidentais, acabam impedindo que a exposição consiga, de fato, colocar-se em uma discussão pós-colonial. No entanto, focando a sua defesa de *Magiciens* em suas premissas teóricas, e não em sua realização final, McEvelley busca demonstrar como a exposição apresentou-se como uma crítica à exposição do “*Primitivism*” do MoMA.

Sustentando sua argumentação em uma comparação de ambas, o autor deseja apontar para uma fundamental mudança de ponto de vista operada por *Magiciens*, em sua tentativa de enterrar, de uma vez por todas, as veleidades do modernismo clássico e seu *primitivismo modernista*: a ruptura com seu espaço referencial e canônico, em uma proposição que expressa uma visão e temporalidades, por fim, *globais*.

⁸⁶ MCEVILLEY, Thomas. *The global issue. Art & Otherness: crisis in cultural identity*. New York: McPherson & Co., 1992, p. 154.

Realizada em um período de tantos debates importantes em torno do *Primitivo*, McEvelley não consegue não ver a exposição de Rubin e Varnedoe como uma reação conservadora, um último suspiro da doutrina *hegeliana* da qualidade universal, da perspectiva de olhar a história como uma narrativa onde os Europeus lideravam os povos “primitivos” rumo à iluminação espiritual - da separação do mundo entre o centro e a periferia.

O fato da semelhança entre a chamada “arte primitiva” e a avançada arte ocidental não ser atribuída ao incontestável fato que os artistas Ocidentais copiaram as obras “primitivas”, mas sim às “afinidades” entre os artistas Ocidentais e os “Primitivos”, demonstra a universalidade do cânone modernista⁸⁷.

Magiciens, nos diz McEvelley, foi concebida durante as controvérsias da exposição de Rubin e Varnedoe (que aparecem em Hal Foster), e buscava uma maneira pós-colonial de expor trabalhos de diferentes contextos juntos, de forma igualitária, sem hierarquias, sem a relação centro/periferia e sem uma perspectiva de história com uma finalidade única. Se, de um lado, há uma aproximação entre as duas exposições, como o fato que em ambas os trabalhos entre o ocidente e não ocidente serem exibidas uma ao lado da outra, *Magiciens* se destacaria pela desierarquização e pela descentralização histórica. Mais: *Magiciens* seria uma quebra com a clássica noção de História moderna, um estilhaçar de seu protagonismo linear e uma abertura ao mundo.

Talvez o fator principal era que as duas exposições expressavam ideias radicalmente diferentes de história. “*Primitivism*” era ainda baseada no mito Hegeliano das culturas Ocidentais liderando o resto do mundo ao progresso; *Magiciens* era o epitáfio deste ponto de vista, e da ideia Kantiana do julgamento de valor universal. Se a história não tem uma finalidade, então não pode haver uma base através da qual proclamar que uma cultura está mais próxima deste fim do que as outras. De repente, cada cultura é simplesmente um exemplo de seu próprio avanço. Cada cultura tem o direito próprio de estar exatamente onde está⁸⁸.

Um dos pontos mais interessantes da defesa de McEvelley é exatamente esta: sua sutil percepção de que, no fundo, quem está fechado e isolado do mundo

⁸⁷ MCEVILLEY, Thomas. *The global issue*. Art & Otherness: crisis in cultural identity. New York: McPherson & Co., 1992, p. 155

⁸⁸ MCEVILLEY, Thomas. *The global issue*. Art & Otherness: crisis in cultural identity. New York: McPherson & Co., 1992, p. 156.

é o próprio universo europeu. A abertura é, sobretudo, europeia, uma tentativa de, saindo do pedestal, buscar relacionar-se, novamente, com o restante do mundo. A quebra do paradigma dito *hegeliano*, da História do cânone moderno, por fim, da afirmação do outro em lugar do primitivo, é uma revisão interna da própria temporalidade européia e a compreensão de um novo momento que se apresentava já ali nos inícios da década de 90.

Se de um lado, como escreve McEvelley, a direita criticou a exposição por ter abdicado do direito Europeu de pautar e liderar a narrativa mundial, a esquerda a criticou por sua falta de base política e crítica. Não assinalando para um lado ou para o outro, McEvelley indica o que considerou um equívoco de leitura: de que ali, o que se tratava era de abertura, sobretudo.

Magiciens abriu a porta do insular e hermético universo da arte ocidental para o mundo. A questão realmente não é se as pessoas que abriram essa porta estavam com sujeira na roupa, ou se elas escorregaram e caíram no chão abrindo a porta. A questão é essa e apenas essa: ao entramos na aldeia global dos anos 90, alguns de nós prefeririam que essa porta permanecesse fechada?⁸⁹

E é em 1994, que o jovem Apichatpong Weerasethakul, recém-formado em Arquitetura, pela Universidade de Khon Kaen, ingressa no Mestrado em Belas Artes, com especialização em Cinema, na prestigiada School of Art Institute of Chicago.

⁸⁹ MCEVILLEY, Thomas. *The global issue*. Art & Otherness: crisis in cultural identity. New York: McPherson & Co., 1992, p. 157.

3 Another Kind of Primitive Dream⁹⁰

Ao imaginarmos os soldados lá deitados, assistindo às imagens em movimento nas paredes de pedra à sua frente, chega-se à conclusão de que assistimos a filmes instintivamente, como uma terapia para a dor mental ou emocional. Dezenas de milhares de anos atrás, quando nossos ancestrais viviam em cavernas, eles frequentemente desenhavam em suas paredes, mostrando-nos como viviam suas vidas. Parece ser uma força desconhecida no nosso sangue. Por esse ângulo, é possível dizer que os cinemas, dentro ou fora de lojas de departamento, são nossas cavernas atuais⁹¹.

Uma força desconhecida, um instinto, qualquer coisa que se apodera de nós e nos leva: é através de um misterioso chamado interno que Tio Boonmee, em *Tio boonmee que pode recordar suas vidas passadas* (2010), seguirá em direção a uma antiga caverna, o local em que, ele recorda primeiro nasceu, embora não saiba se foi humano ou animal. Esta caverna, de acordo com Apichatpong Weerasethakul, é como uma volta às origens de um tipo de cinema primitivo, onde se desenhava nas paredes e brincava-se com sombras⁹². Na instalação *Primitive*, veremos um grupo de jovens de Nabua dormindo dentro de uma construção oval-uterina, descrita como uma espaçonave, a narrar o mesmo sonho que Boonmee tivera na caverna, como um reencontro onírico entre instalação e cinema, ou, como prefere Weerasethakul, uma reencarnação.

No presente capítulo, busco estabelecer uma discussão em torno da percepção e apropriação do *primitivismo* no *Primitive Project*, de Apichatpong Weerasethakul, tendo por objetos centrais tanto as peças audiovisuais que compõem o mesmo - a saber, as 7 video-instalações, 2 curtas-metragens, o longa-metragem *Tio Boonmee que pode recordar de suas vidas passadas*, premiado com a Palma de Ouro em Cannes, em 2010 - quanto o livro de artista *Primitive*, realizado pelo diretor para plataforma CUJO. Neste, Weerasethakul mistura

⁹⁰ BÉRTOLO, José. DUARTE, Susana. *Another kind of primitive dream: interview with apichatpong weerasethakul*. Cinema: Journal of Philosophy and the moving image, n.8, 2016. p 136. Tradução minha.

⁹¹ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Fantasma no escuro*. IN: MELLO, Cecília. *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2015. p.145

⁹² PERANSON, Mark; RITHDEE, Kong. *Ghost in the machine: Apichatpong Weerasethakul's letter to cinema*. Disponível em: <http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-ghost-in-the-machine-apichatpong-weerasethakuls-letter-to-cinema/>

fragmentos de diário de filmagem, pesquisa de roteiro, estudo de personagem de Jenjira Pongpas, além de entrevistas e imagens documentais dos moradores e Nabua.

Ao contrário do que vimos no primeiro capítulo, a afiliação de Weerasethakul ao *primitivismo* não está ligada a uma concepção externa de um povo ou uma cultura dita “selvagem/primitiva”, que, mais próximo da natureza, revelaria forças primordiais represadas pelo intelectualismo racionalista, ou uma relação teleológica entre o moderno (desenvolvido) e o primitivo (bárbaro, embrutecido) enquanto categorias historicamente datadas. Diferente de Picasso, o *primitivo* de Weerasethakul não se dá a partir da influência plástica de outra cultura ou mesmo de outro tempo, incorporando em sua imagem construções que reportem ao período pré-renascentista ou pré-clássico. Embora faça uso de referências ou adaptações de contos e histórias pré-modernas da Tailândia, o artista não advoga uma busca pela essência perdida de Sião, em um esquema programático, ou vanguardista, de restauração das “verdadeiras” raízes nacionalistas, que, primitivas, revelaria uma face pura da nação, sem influências estrangeiras.

Seguindo o debate levantado por McEvelley no final do último capítulo, veremos que o *primitivismo* de Weerasethakul dá-se em uma dimensão contemporânea onde tempos e realidades distintas coexistem em um mesmo presente, descartando uma visão de mundo linear e teleológica. Ao apropriar-se do *primitivismo*, o artista elabora uma visão particular do conceito, reconfigurando elementos historicamente associados a ele, no intuito de reapresentá-lo em meio aos debates contemporâneos.

Como colocou Larissa da Costa Mata, em texto que contrapõe as visões do primitivo em Mario de Andrade e Georges Bataille, “pensar o primitivismo na arte implica necessariamente uma reflexão acerca da origem⁹³”. Para a pesquisadora, os debates em torno do *primitivismo* historicamente associaram o primitivo à ideia de origem enquanto gênese, ou, como bem o colocou Bataille, a um “nascimento

⁹³ DA MATA, Larissa Costa. *Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille*. ARS, São Paulo v. 16, p. 157-172, 2018. p. 120.

da arte”. Em seu estudo, a autora aponta como, durante o modernismo, a questão da gênese geralmente contrapunha o realismo figurativo, ou visual, a um realismo intelectual, ou abstrato, onde a prática decorrente do processo civilizatório era identificada com o primeiro, enquanto o segundo estaria associado ao gesto artístico das crianças, dos loucos e do ser primitivo, pré-histórico.

Ao nos propor, em seu *Primitive Project*, tanto o reencontro com uma caveira primordial, onde Boonmee lembra de ter nascido, embora sem saber se era humano ou animal, quanto com uma espaçonave uterina, onde dormem os adolescentes de Nabua, Weerasethakul assume um diálogo com este aspecto originário do *primitivismo*. No entanto, ao invés de associar ao gesto uma determinação social ou histórica, tanto a caverna quanto a espaçonave de Weerasethakul dá-se em um agora-presente, reinterpretando sua *primitividade* como um estado acessível através da própria experiência audiovisual, construindo-os como espaços imersivos, sensoriais e de suspensão.

Comumente associada ao berço da humanidade e da própria arte, o espaço da caverna é também utilizada como referência ao próprio espaço do cinema, onde, qual a caverna de Platão, sentamos e assistimos impressões de uma realidade que não está propriamente na imagem. Ao explorar este imaginário, o artista buscará equacioná-lo com sua própria visão particular da potência e função da imagem audiovisual, em sua capacidade de criar “vidas sintéticas”, ou melhor, reencarnações. Construídas a partir de memórias e afetos, as imagens de Weerasethakul possuem um poder hipnótico que extrapola os desígnios realistas mais imediatos, solapando certezas e verdades.

Eliminando da equação do *primitivismo* aquilo que é social ou historicamente dado - seja um outro excluído, seja um tempo histórico passado - o artista direciona seus esforços na exploração da potência do próprio imaginário ligado ao desenvolvimento do conceito, denunciando, ao fim, tanto a força deste nosso desejo misterioso pela existência de uma origem, quanto seu caráter eminentemente utópico. Afinal, se o primitivo não é um outro, nem tampouco um tempo ou objeto cientificamente, historicamente, definidos, como explicar a existência de uma experiência primitiva se não a partir da permanência de seu

imaginário que, mesmo sem as bases argumentativas que os sustente, perdura e captura nossa atenção?

Como o título deste capítulo já nos sugere, o que encontraremos com Weerasethakul é, de fato, um outro tipo de sonho primitivo, baseado na construção utópica da experiência de um “estado primitivo” que se dá no presente, possibilitado por elementos constituintes do próprio meio audiovisual que, elaborando uma abertura em meio ao agora, encena e performa quebra de temporalidades e dimensões, reconectando tudo em um único e mesmo fluxo espiritual.

Embora trabalhos acadêmicos percebam o uso do animismo Khmerniano, e sua relação possível com uma dimensão xamânica da imagem⁹⁴, além do investimento de Weerasethakul em criação de estados hápticos-sensoriais, em detrimento de certa relação escopofílica da tradicional narrativa clássica cinematográfica⁹⁵, como analogias possíveis de uma dimensão espiritual em sua arte, proponho, aqui, um outro caminho de contato entre sua obra e o *primitivismo*, partindo de colocações do próprio artista como base de leitura de uma experiência *primitivista*.

Para tanto, dividiremos nossa escrita em dois movimentos. No primeiro, partindo de uma definição dada pelo artista sobre o significado de *Primitive*, apontarei as bases que apoiam a minha investigação do *primitivismo* em Weerasethakul. Através de uma compreensão da própria história que levou ao *Primitive Project*, remontando ao passado da Tailândia e de Isaan, assim como da visão que Weerasethakul tem de sua missão artística, apontaremos como seu *primitivismo* interliga construção e estruturação audiovisual como forma de promover um acesso a esta dimensão.

Com uma formação e prática de caráter híbrido, Weerasethakul não percebe a relação audiovisual apenas como resultante de uma filmagem, mas leva em

⁹⁴ MONDZAIN, Marie-José. *A perseguição no cinema: um ensaio sobre Tropical Malady, de Apichatpong Weerasethakul*. Belo-Horizonte: Revista Devires, v.7, n.2, 2010. p. 180-197.

⁹⁵ LOVATT, Philippa. *Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?": Haptic Sound and Embodied Memory in the films of Apichatpong Weerasethakul*. Harvard: The New Soundtrack, vol.3, no.1, 2013. p. 61-79.

conta a própria forma de tratamento e apresentação de suas imagens no espaço e tempo de suas projeções, reposicionando o cinema dentro de uma discussão mais ampla como arte contemporânea. Com isso, a própria estrutura e desenrolar da duração do objeto audiovisual são utilizados como forma de modulação de nossa percepção e engajamento sensorial, aproveitado por Weerasethakul como ponte que promove o encontro com a experiência primitiva.

Após este preambulo conceitual, deteremo-nos no *Primitive Project*, realizando uma leitura que se inicia com *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas* (2010), passando por sua reencarnação no espaço instalativo, com os vídeos de *Primitive*, e terminando na análise, em separado, dos dois curtas-metragens que o completam, *Fantasma de nabua* e *Carta para tio boonmee*.

Sendo o *Primitive Project* um empreendimento multimídia, abordando tanto a sétima arte quanto o universo instalativo, será interessante perceber até que momento sua formulação cinematográfica traduz-se, ou não, no espaço museológico. Neste sentido, há resquícios em minha dissertação da discussão do *pós-cinema*, no minuto em que assumimos que certas práticas artísticas de Weerasethakul excedem o repertório tradicional da prática cinematográfica, em um hibridismo estético que incorpora elementos instalativos para dentro da sala de cinema e vice-versa⁹⁶.

No entanto, pontuo que o desejo de *primitivizar* o cinema é também um ato de reencontro com o mesmo, e pensá-lo dentro de um panorama contemporâneo, como o faz Weerasethakul, é assumir que este gesto parte de uma postura reflexiva sobre o estado do cinema frente às novas possibilidades de telas e expressões audiovisuais. Como demonstrarei mais à frente, certa relação entre o cinema e a instalação está na base conceitual de *Primitive*, em um espaço de mútua fricção, denunciando aproximações e, o que é importante, diferenças. Olhá-los, como faz Weerasethakul, como dois “animais diferentes” é assumir que há particularidades e especificidades em cada prática, e transportar isso à um

⁹⁶ JIHOON, Kim. *Between auditorium and gallery: perception in Apichatpong Weerasethakul's films and installations*. IN: GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl (org). *Global art cinema: new theories and histories*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

horizonte *primitivo*, ou seja, na busca por raízes e bases, é também fundamentar tanto o que é e o que não é intercambiável.

Embora a instalação tenha sido exposta poucos meses antes da estreia de *Tio Boonmee* no festival de Cannes, subverto esta ordem cronológica. Se certo cinema está a morrer, como argumenta Weerasethakul, e o *Primitive Project* seja sobre transformação e reencarnação, que encaremos primeiro a morte e depois sua nova vida.

3.1

Primitive Project

3.1.1

Memórias de Nabua e Boonmee

Um ângulo de *Primitive* é uma crítica direta do *primitivismo* de nossa sociedade, como, politicamente, nós raramente evoluímos. Ao mesmo tempo, é sobre voltar às raízes das coisas, ir para a região que eu amo e onde cresci, mas que nunca de fato explorei⁹⁷.

Como nos antecipa o artista, o uso do termo *primitive* tem, ao menos, dois aspectos: é, de um lado, uma crítica e um posicionamento político diante da maneira bárbara, brutal, primitiva, com que o governo tailandês tratou e trata suas áreas periféricas, em especial a região de Isaan, nordeste da Tailândia; do outro, é um movimento de regresso, de reencontro com origens e raízes, que, em *Primitive Project*, ao lidar com a memória pessoal e coletiva de um lugar, revela-se como uma experiência sensorial de entrega e abertura, que implicam em morte, transformação e renascimento. Com isso, *primitive* é tanto um elemento externo e crítico - uma violência que reprime - quanto um retorno afetivo, e, portanto, íntimo e/ou pessoal. Para melhor apreciar o que está em jogo no *primitivismo* de Weerasethakul, realizo uma pequena digressão em torno da história da Tailândia e da própria concepção do *Primitive Project*.

⁹⁷ WALLESTON, Aimé. *Apichatpong Weerasethakul: New Museum*. Disponível em: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/apichatpong-weerasethakul-new-museum/>

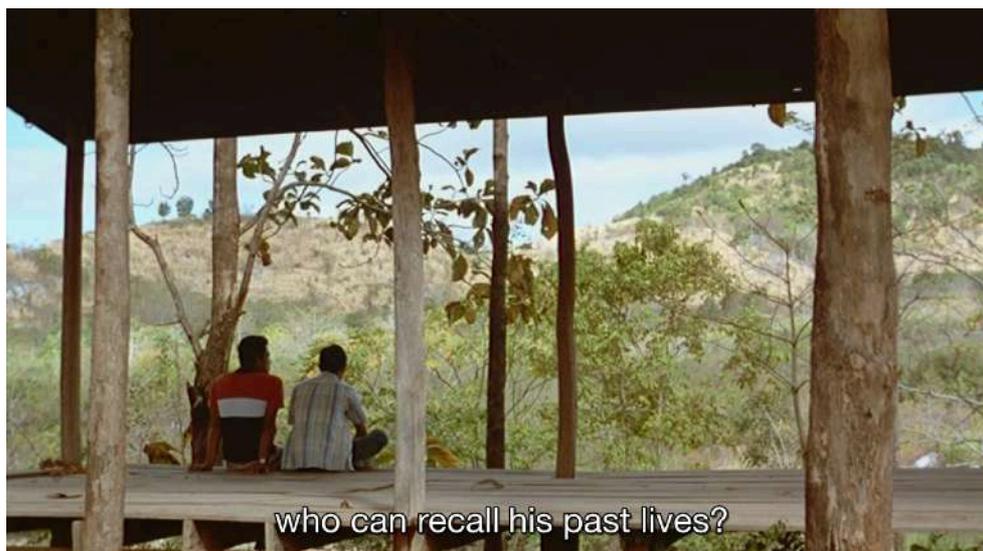


Ilustração 6: *Mal dos trópicos* (2004), de Apichatpong Weerasethakul

O germe de *Primitive* nasce durante a produção de *Mal dos trópicos*. Visitando o templo de Sang Arun⁹⁸, próximo a sua casa em Khon Kaen, Weerasethakul recebe de um monge budista o livro *Um homem que pode recordar suas vidas passadas* (1983), que o mesmo escrevera a partir das lembranças de um antigo frequentador do templo, Boonmee Srigulwong⁹⁹. Com uma trajetória artística marcada pela questão da memória, a possibilidade de lembrar outras vidas fascina tanto o diretor que ele incluiria em um diálogo entre os dois protagonistas de *Mal dos trópicos*, menções a um “tio” que “pode recordar 200 anos de suas vidas passadas”.

O que me interessou foi que ele sempre renascia e perambulava na mesma região, o nordeste, onde eu cresci. Eu invejei sua habilidade de lembrar-se de séculos atrás. Ele podia ver e rever seu passado. Ele não precisava de Cinema. Na verdade, nem a gente precisaria, caso conseguíssemos ensinar nossa mente a “ver” como ele via. Infelizmente, somos muito brutos, seres primitivos¹⁰⁰.

Por anos, Weerasethakul tentou adaptar o livro para um formato de longa-metragem. Suas obras ficcionais anteriores, *Eternamente sua* (2002), *Mal dos*

⁹⁸ Templo do Amanhecer ou Templo da Alvorada.

⁹⁹ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Primitive*. Milão: CUJO, 2009, p. 18.

¹⁰⁰ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *The memory of nabua*. IN: QUANDT, James (Org). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2009. p. 192.

trópicos (2004) e *Síndromes e um século* (2006), todas nasceram a partir de memórias ou fatos biográficos da vida do artista, seja pela exploração homoafetiva do amor (*Mal dos trópicos*), sua relação intoxicante com a felicidade (*Eternamente sua*), ou uma reimaginação do primeiro encontro entre seus pais (*Síndromes e um século*). Com isso, adaptar uma vida que não é sua demonstrou-se uma tarefa difícil para Weerasethakul, de modo que, em 2008, com apoio de fundos como o Haus der Kunst (Munich), FACT (Foundation for Art and Creative Technology - Liverpool), e o Animate Projects (London), o artista decide abrir-se à aventura de percorrer o nordeste da Tailândia, a região conhecida como Isaan, em busca dos resquícios de Boonmee, cujas vidas passadas todas estariam atreladas ao lugar.

Embora tenha crescido em Khon Kaen, uma das principais cidades de Isaan, Weerasethakul nunca de fato tinha explorado a região. Ao contrário dos grandes centros urbanos, como Bangkok ou Chiang Mai, Isaan é conhecida por ser largamente rural, sendo pejorativamente caracterizada pela capital como “atrasada”, e seus habitantes e crenças como “primitivos”. Esta tensão entre Isaan e os grandes centros urbanos, além de expor um preconceito enraizado na sociedade Tailandesa, é também um dado importante dentro da trajetória pessoal de Weerasethakul, que admite ter sido, pelo menos no início de sua carreira, um pouco “anti-Bangkok”. Lembrando do período em que graduou em Arquitetura na capital, o artista admite ter sentido vergonha em assumir publicamente ser de Khon Kaen, citando a frequência com que via, em espaços de comédia, recorrente piadas sobre o “rudimentar” dialeto de Isaan¹⁰¹. Não por acaso, seu primeiro longa-metragem, o experimental *Objeto misterioso ao meio-dia* (2000), inspirando-se no jogo surrealista do *cadavre exquis*, é marcado por uma viagem Tailândia adentro, partindo das ruas de Bangkok e terminando na paisagem rural de Isaan.

Por quinze anos, eu vivi em uma cidade chamada Khon Kaen, mas nunca explorei toda a região. Assim como muitos filhos do nordeste. Essa terra árida e seca, embora sua história rica, é também esquecida. Eu me lembro de visitar vários sítios

¹⁰¹ The Isaan Record. *Apichatpong Weerasethakul: bursting bubbles, awaiting a dark future*. Disponível em: <https://isaanrecord.com/2019/02/01/apichatpong-weerasethakul-interview-tcdc/>

históricos com influência Khmeriana. Mas era o máximo que eu conhecia. Muitas pessoas daqui abandonam essas ruínas e migram para Bangkok, em busca de trabalhos precarizados. Quando chegam, são discriminados por sua pele escura e seu dialeto que lembra o de nossos vizinhos Laotianos, considerados sem sofisticação. Eu estava curioso em ver o que tinha nesta terra, que guardava o espírito de Boonmee¹⁰².

Esta relação entre o centro e sua periferia, ou entre um discurso oficial da cultural Siamesa¹⁰³, marcadamente hierárquico e cerimonioso¹⁰⁴, e a busca por desvios ou outras proposições e ideias de Tailândia, revelam, em Weerasethakul, um gesto transgressor que desafia a política centralizadora do nacional-desenvolvimentismo Tailandês. Uma característica do país é sua tradição propagandística e doutrinária, que, tendo Bangkok como sua vitrine para o mundo, busca estabelecer um sentido único da essência “Thai”, elevando a monarquia como emblema sacro da identidade Tailandesa¹⁰⁵.

Com um passado marcado por golpes e repressões militares, a maneira como Isaan será incorporado dentro do discurso oficial é marcado, principalmente, por dois grandes movimentos.

Diferentemente de quase todos os países na península da Indochina, a Tailândia nunca foi colonizada pela Europa. Com uma história e tradição milenares, seu processo de unificação e construção de identidade nacional se desenvolve a partir da exclusão de ligações e crenças que compartilhava com países vizinhos. Neste sentido, a região de Isaan se destaca, dado sua circunstância de fronteira com Laos e Camboja, o que propiciou trocas culturais e religiosas que paulatinamente são associados à uma visão “primitiva” ou “selvagem” perante a modernização de Sião. Em seu texto, *Animismo e o cinema*

¹⁰² WEERASETHAKUL, Apichatpong. *The Memory of Nabua: a note on the Primitive Project*. IN: QUANDT, James (org.). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema, 2009. p. 194.

¹⁰³ Com as reformas de 1939, que transforma a monarquia absolutista em monarquia constitucional, o tradicional nome de “Sião” é substituído por “Tailândia”. No entanto, o termo é ainda utilizado como forma de marcar as várias histórias e tailândias existentes, como é o caso do texto de May Adadol Ingawanij e David Teh.

¹⁰⁴ INGAWANIJ, May Adadol; TEH, David. *Only light and memory: the permeable cinema of Apichatpong Weerasethakul*. Disponível em: <http://www.seismopolite.com/only-light-and-memory-the-permeable-cinema-of-apichatpong-weerasethakul>

¹⁰⁵ INGAWANIJ, May Adadol. *O animismo e o cinema realista performativo de Apichatpong Weerasethakul*. IN: MORAN, MELLO, Cecília (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2015. p. 251.

realista performativo de Apichatpong Weerasethakul, a tailandesa May Adadol Ingawanij, ao investigar o papel da floresta como espaço para metamorfoses nos filmes de Weerasethakul, nos descreve um pouco estas mudanças de perspectiva em relação à Isaan por parte do poder central da monarquia.

Antes da unificação dos vários principados que iriam constituir a Tailândia, a influencia do budismo Khmeriano estabelecia a floresta como espaço da metamorfose e da transformação, um lugar “mágico” de libertação que viria se contrapor à visão da selva de obras como *Heart of darkness*, de Joseph Conrad. Ao contrário da perda civilizatória, e sua consequente bestialidade (Conrad), a crença *animista* percebia o contato com a natureza como possibilidade de liberdade ou preservação da essência do eu¹⁰⁶, em contos e histórias populares em que seus personagens, ao transformarem-se em animais, viam-se regenerados de erros pregressos, comumente associados ao ego e a “danações” mundanas, como a busca por posse ou avareza. Com a consequente modernização do país, esta concepção cosmológica da floresta paulatinamente será vista como “pré-histórica” ou mesmo “primitiva”, dando lugar a uma nova interpretação das áreas rurais como espaços do atraso a ser superado pela cultura.

Com o crescimento da competição imperialista por territórios no Extremo Oriente a partir do século XIX, reis siameses procuraram transformar o que outrora fora um território de vários principados em um estado de monarquia absolutista. Isso deu início a uma articulação espacial do poder que mais tarde tornaria “primitiva” a cosmologia da floresta como um lugar de metamorfoses. A selva veio a ser representada como um espaço selvagem povoado por seres “incivilizáveis”, enquanto vilas na margem da selva eram habitadas por “sujeitos fiéis e atrasados”, sob a liderança de uma realeza esclarecida e modernizadora¹⁰⁷.

O fato de Weerasethakul, em *Mal dos trópicos*, ter adaptado um conto de Noi Ithanon, que por seu turno é uma releitura de *Heart of darkness* em uma perspectiva Khmeriana, já nos revela o quanto em sua arte busca-se um contato com certo passado “pré-moderno” de Sião, assim como a sua relação à tradição fabular de cunho popular. Neste primeiro momento de “auto-colonização”, a relação entre cultura/selva coloca Isaan e seu passado “híbrido” em uma

¹⁰⁶ IDEM. p. 249.

¹⁰⁷ IDEM.

perspectiva relativamente à margem, um lugar preso à crenças e lendas fantásticas que se dissipariam com a eventual modernização. Este distanciamento iria transformar-se em meados do século XX, com a chegada da Guerra Fria e associação da Tailândia com os Estados Unidos.

Com a sublevação comunista de países vizinhos, como o Camboja e mesmo o Vietnam, as regiões rurais de Isaan começam a ser vistas como passíveis de influencia ideológica subversiva. No decurso da década de 60, a retórica e a política desenvolvimentista foca-se cada vez mais na agenda anticomunista, chegando ao ponto de estabelecer, em Isaan, uma rodovia que possibilitasse acesso por parte dos Estados Unidos.

A emblemática iniciativa de construção de uma rodovia foi planejada para consolidar a posição estratégica dos Estados Unidos, basicamente tornando a região nordeste do país, Isaan, acessível como fortaleza militar. Isaan se tornou um ponto sensível devido à proximidade geográfica e os arcaicos laços culturais que mantinha com a Indochina, que era rapidamente transformada em estados comunistas¹⁰⁸.

Com isso, os povos e vilas de Isaan não podiam mais manter a característica marginalizada de “sujeitos fieis e atrasados”, mas precisavam ser convertidos em espaços a serem cultivados, policiados e organizados, em sintonia com o capitalismo tailandês. O objetivo, novamente com Ingawaniij, era “transformar as pessoas que viviam no limite do selvagem em sujeitos do nacionalismo oficial através da combinação de incentivos ao desenvolvimento e da violência de estado¹⁰⁹”. Como resultado desta nova política ocupacional e repressiva, as selvas, anteriormente associadas a uma cosmologia de metamorfoses, receberão uma nova interpretação, transformando-se em um espaço perigoso, onde homens ou morrem ou desaparecem.

E assim, encontramos-nos com o *Primitive Project*. Durante suas perambulações por Isaan, em busca de rastros e memória de Boonmee, devido às enchentes anuais do Rio Mekong, Weerasethakul irá deparar-se com a “adormecida” vila de Nabua, um sítio histórico que parecia parado no tempo. Se o

¹⁰⁸ IDEM. p. 251.

¹⁰⁹ IDEM.

vilarejo, como coloca o artista, é um lugar onde “memória e ideologias estão extintas¹¹⁰”, isto se dá como consequência de um processo que se inicia no dia 07 de Agosto de 1965, conhecido como “O dia em que o primeiro tiro ressoou”¹¹¹: o momento em que membros da força governamental entram no primeiro conflito aberto contra a pequena dissidência comunista que nascia no vilarejo.

Como consequência, uma ocupação militar irá estabelecer-se em Nabua até meados da década de 80. Os vídeos da instalação *Primitive* são realizados com os jovens meninos do vilarejo, filhos da geração que sofrera com a repressão, onde a morte e o desaparecimento contínuo de homens alimentou a lenda urbana da “Viuva Fantasma”, que abduzia todo homem que invadissem seu reinado¹¹², legando ao distrito de Renu Nakhon o apelido de “Cidade da Viuva”. Por seu turno, no longa-metragem, Boonmee irá confessar a Tia Jen que sua doença talvez seja um carma, em decorrência direta dos comunistas que matou. “Depende das suas intenções. você os matou pela nação, não é?”, responde Jen. Deitando-se, Boonmee, como se desistisse de buscar razões, resmunga: “Pela nação...sei lá”.

Em uma entrevista, reproduzida no livro de artista *Primitive*, entre Weerasethakul e uma viuva de Nabua, Senhora Damnuan, podemos observar não só uma memória dos horrores desta época, como a noção da selva como espaço misterioso onde homens desapareciam.

AW: Como era então, quando os soldados vieram morar na vila?

SD: Dá até um gosto ruim na boca; foi assustador. Se eles nos encontrassem com outra pessoa, nos batiam. Duas ou três pessoas não podiam caminhar juntas. Se nos juntássemos, nos afastavam. Morreríamos na certa. Existia uma tropa de soldados aqui. Quando eles vieram levar meu irmão mais velho e meu pai, disseram que nossa família era comunista...e era verdade. À uma da manhã, nos encurralaram e capturaram-nos, nos chutavam. Meu irmão morreu em Udon. Ele apanhou e morreu por conta dos machucados. Eu tive três irmãos. Eles todos fugiram para a

¹¹⁰ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Primitive*. Disponível em: <http://www.kickthemachine.com/page80/page22/page13/page62/index.html>

¹¹¹ DRAHMOUNE, Fabian. *Northeasterners mark 50th anniversary of the communist armed struggle*. Disponível em: <https://isaanrecord.com/2015/08/13/northeasterners-mark-50th-anniversary-of-the-communist-armed-struggle/>

¹¹² WEERASETHAKUL, Apichatpong. *The Memory of Nabua: a note on the Primitive Project*. IN: QUANDT, James (org.). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema, 2009. p. 197.

selva. Se eles não tivessem ido para lá, teríamos sido mortos. Não tiveram escolha¹¹³.

Ainda, para Weerasethakul, a história de Nabua ecoa a própria situação contemporânea da Tailândia, que, na época (2009), sofria tensões políticas após Abhisit Vejjajiva assumir o posto de primeiro ministro. Reconhecido como participante do golpe de estado de 2006 (mesmo ano em que o longa-metragem *Síndromes e um século* sofrerá cortes da censura), manifestações capitaneadas pelas “Camisas Vermelhas”, identificados como originários de Isaan, buscou impedir sua ascensão, sofrendo uma brutal repressão que se revelaria um ensaio para o golpe militar de 2014, que perdura até os dias atuais.

Como o diretor revela para Lee Chatametikool, seu editor, em uma conversa de 2011, ao unir Nabua e Boonmee, Weerasethakul percebe que seu projeto artístico transformara-se em um tributo a Isaan, à sua paisagem e memória¹¹⁴. Filho de dois pais médicos chineses, pioneiros na ocupação e modernização de Khon Kaen, os horrores de Nabua ocorreram no mesmo período em que Weerasethakul, nascido em 1970, era apenas uma criança de classe média, apaixonada por cinema, novelas, histórias em quadrinhos e contos fantásticos sobre seres híbridos que habitavam as florestas. Refletindo sobre a relação entre a sua história pessoal e a história coletiva de Isaan, o artista constrói seu *Primitive Project* como um “exame das raízes de onde eu vim, em cavar e ver se eu consigo compreender as condições de minha vida e de onde ela veio¹¹⁵”. Não por acaso, em todas as peças audiovisuais de *Primitive Project* o dialeto proferido é o tailandês de Isaan.

A instalação *Primitive*, e longa-metragem *Tio Boonmee*, então, são como satélites que orbitam em torno de uma região, manifestações diferentes que nascem de um mesmo lugar ou experiência (pessoal e coletiva), através dos quais

¹¹³ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Primitive*. Milão: CUJO, 2009. p. 38.

¹¹⁴ WEERASETHAKUL, Apichatpong; CHATAMETIKOOL, Lee. *Revelations with Apichatpong Weerasethakul and Lee Chatametikool*. Disponível em: <http://2-mag.com/site/story/Revelations+With+Apichatpong+Weerasethakul+and+Lee+Chatametikool>

¹¹⁵ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *The fabulist*. Disponível em: <https://www.aesop.com/au/r/the-fabulist/apichatpong-weerasethakul>

o artista influi o mesmo impulso primordial de cavar em direção às suas raízes. Se em *Nabua*, isso se revela através dos jovens meninos imersos em espaços fantasmagóricos e na espaçonave, em *Tio Boonmee*, o diretor vira-se para si próprio e suas memórias, cavando em direção à sua infância e seu amor pela imagem em movimento, resumido pelo encontro com a caverna “meta-cinematica”. Assim, em *Primitive Project*, temos, de um lado, a memória coletiva de *Nabua*, e, do outro, a memória pessoal de Apichatpong Weerasethakul: *Eu sou Boonmee e ele sou eu*¹¹⁶.

Não por acaso o longa-metragem é estilisticamente dividido em seis partes, todas fazendo referências às estéticas e tradições audiovisuais tailandesas que marcaram sua formação, como o drama novelesco da Princesa e do Bagre, remanescente dos programas televisivos sobre reis e rainhas do Sião, ou a presença de um personagem como Boonsong, o macaco-fantasma, que, com sua roupagem *kitsch* e olhos de vermelho de LED, remetem aos filmes de ficção científica das décadas de cinquenta que Weerasethakul adorava.

A filmagem em Super 16 mm é apenas mais uma homenagem ao estilo de filmagem de baixo orçamento que, com sua inocência e simplicidade, servem de inspiração para a própria atuação dura e plácida em *Tio Boonmee*, cuja ambientação por vezes remete ao cinema mudo e seus simples truques de espelho, como na aparição fantasmagórica de Huay, esposa de Boonmee. Diante da impossibilidade de adaptar a vida de uma outra pessoa, o artista decide transformar Boonmee em um veículo que explora tanto o cinema, quanto sua própria vida pessoal, transformando o quarto do protagonista em uma memória do quarto de seu pai, que veio a falecer antes das filmagens do mesmo problema renal que acomete Boonmee, cujo real motivo de morte é desconhecido.

Quando eventos são representados através do cinema, eles se transformam em memórias compartilhadas pela equipe, pelo elenco e pelo público. Uma nova camada de memória (simulada) é adicionada na experiência do público. Neste

¹¹⁶ BADT, Karin. *Interview With Winner of Cannes Festival: Thai Director Weerasethakul Speaks About Reincarnation*. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/interview-with-winner-of_b_587179?guccounter=1

sentido, filmar não é mais do que criar vidas passadas sintéticas. Eu me interessou em explorar essa máquina do tempo¹¹⁷.

3.1.2 Construindo a Experiência Primitiva

Por outro lado, ao assistirmos as imagens que compõem o *Primitive Project*, de pouco ou nada da história de Nabua ou da vida de Weerasethakul é apreendido, ou claramente explicitado. Ao contrário do que possa ser tradicionalmente esperado de uma obra com teor político, as imagens obliquamente fazem alusões a estes elementos, investindo mais em uma atmosfera fantasmática, espetral, que talvez possamos interpretar como um diagnóstico do estado da memória como ruínas no presente¹¹⁸. Weerasethakul não constrói um universo ficcional no sentido clássico - com seu andamento narrativo, sua divisão dramática em três arcos, sua busca pela identificação psicológica entre público e personagem - nem se filia a um cinema político tradicional, lançando mão de alegorias ou análises de discurso. Para o artista, o audiovisual é sobretudo um espaço relacional e de experiência, um jogo ilusório que busca acionar nossa participação via nossos sentidos e percepção, hipnoticamente tragando-nos para dentro de seu misterioso universo.

Isso não significa, no entanto, que não há ligação entre a história repressiva da Isaan e sua proposição do *primitivismo*. Como iremos apontar mais adiante, o gesto regressivo da proposição originária do (re) encontro com a caverna, traz em seu bojo um sentido espiritual ao *primitivismo*, como se, diante do traumático estado da memória de Isaan, o artista performasse uma reconexão e regeneração de nova vida. Mas, ao distanciar-se de um modelo narrativo clássico, e investir em uma relação sensorial e perceptiva de cinema, Weerasethakul propõe uma outra concepção do *primitivo*, não o identificando - como o faz a visão conservadora e preconceituosa do governo central de Bangkok - nos personagens ou cultura dos

¹¹⁷ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Director's statement*. IN: LORMAND, Richard. *Uncle Boonmee who can recall his past lives press book*. UK: One Editions, 2010.p. 6

¹¹⁸ INGAWANIJ, May Adadol. *O animismo e o cinema realista performativo de Apichatpong Weerasethakul*. IN: MORAN, MELLO, Cecília (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2015. p. 251.

povos de Isaan. Embora o *Primitive Project* faça referências ao animismo e a reencarnação, elementos típicos da cultura híbrida da região, o artista não os aponta como objetos (primitivos) a serem apropriados como amuletos, nem caracteriza aqueles que façam uso destas crenças como seres mágicos, míticos, ou puros.

Seus personagens são, em um sentido absoluto, mundanos, leves, engraçados, *pops*. Veremos os jovens de Nabua com suas roupas de marca, seus cabelos estilosos, evidenciando sua contemporaneidade e sua relação com a indústria cultural. Ao mesmo tempo, Boonmee transforma-se em um grande fazendeiro, um homem que, mesmo tendo participado da morte de comunistas, não se apresenta como violento ou bruto, passando por quase todo filme sem se recordar de uma única vida passada. O personagem de Tong, ao fim do longa-metragem, fugirá de um templo budista por ter medo deste lugar “bizarro e assustador”, enquanto Tia Jen, no auge do preconceito citadino, confessa não confiar no empregado de Boonmee, um laosiano.

Com todos os seus vícios, contradições ou graça, o artista nunca julga ou individualiza os dramas de seus personagens, mas incorpora-os dentro da paisagem em que estão inseridos. Seu uso de planos abertos e médios, e sua negação ao uso do plano ponto de vista - onde a câmera assume um lugar psicológico - ou do close-up, estruturam uma relação contínua entre personagem e espaço, enfatizando sua presença nos mundos não como protagonistas apartados ou acima da natureza, mas como seres transitórios que existem no tempo e no espaço, às vezes em acordo ou desacordo com os mesmos. Tanto no longa-metragem, quanto na instalação, seus personagens performam não como objetos a serem explorados, estudados ou apropriados, mas, sim, como mais um elemento que está em relação a outros elementos dentro do quadro, constituindo suas imagens de uma sensação popularmente caracterizada como de um *fluxo*.

Com isso, ao contrário das concepções do *primitivo* que vimos durante o século XX, Weerasethakul não o construirá a partir de uma relação externa com um outro, assumindo uma posição de romantização do mesmo como um “semelhante que não é igual”, que, definido a partir da diferença ou do poder puro

da negatividade, constitui-se como a manifestação da existência objetal¹¹⁹ (*as forms for use*, como diria Hal Foster). Ao invés do “primitivo enquanto objeto”, o artista nos apresentará o primitivo enquanto um estado a ser experienciado.

Abordando o conceito a partir de uma íntima interpretação de seu imaginário, Weerasethakul elaborará o acesso a esta dimensão *primitiva* como uma abertura - um acontecimento que se dá no agora - possibilitada pelos próprios elementos constitutivos do meio audiovisual, a partir de sua capacidade de criação de estados de suspensão, de bolhas espaço-temporais que, em sua qualidade imersiva, lança-nos em um vão onde certezas e pré-concepções são colocadas de lado, obrigando-nos a uma entrega e relação imediata com a experiência proposta.

Para atingir este “estado primitivo”, Weerasethakul lançará mão de determinadas estratégias de relação com o espectador, hipnotizando-o em sua aderência ao universo proposto até o momento em que, enfim, somos lançados dentro desta caverna. Ou melhor, de modo a ascender ao sentimento da experiência do *primitivo*, o artista precisará, antes, estabelecer pontos de referências realistas que deverão ser quebrados no ato de abertura para com esta dimensão, caracterizando-o, assim, como um gesto de soltura e entrega, de dissolução de concepções anteriormente estabelecidas, na proposição de um salto que nos encapsula, nos agrega, à sua imanência fluida e contínua.

Com isso, o “estado primitivo” será caracterizado por sua sensação de suspensão e pela encenação, e performance, da transitoriedade entre diferentes tempos e realidades, como se acessássemos a um sonho utópico em que seres híbridos e mágicos da floresta, um antigo matador de comunistas e os filhos daqueles que ele matou, além da própria subjetividade do cineasta, pudessem, enfim, co-pertencer e integrar-se junto ao tempo primordial da memória de Isaan.

No livro de artista *Primitive*, que também compõe o *Primitive Project*, Weerasethakul reproduz um fac-símile de uma cena do roteiro do longa-metragem *Tio Boonmee* não utilizado no produto final, talvez por sua qualidade expositiva. Trata-se da cena em que Boonsong, o homem-macaco, filho de Boonmee, narra o dia em que se transformara em um ser híbrido. Aqui, temos um acesso a esta ideia

¹¹⁹ MBEMBE, Achilles. *Critica da razão negra*. Lisboa: Editora Antígona, 2014. p. 28.

utópica do universo e do estado *primitivo* de forma clara, caracterizando-o como um espaço entre o mundo dos homens e da natureza, um entre-lugar que literalmente se acessa, como a concretização de fabulações juvenis.

Sim, aquilo que você ouviu quando era criança. Eu fui atraído ao mundo intermediário entre os homens e a natureza (...) Era Utopia, a forma mais próxima da felicidade que jamais se sonhou, onde você vê seus membros com perfeição e sua mente transita entre dimensões. Seus sentidos são transformados e libertados de problemas mundanos¹²⁰.

Por outro lado, é preciso lembrar que sua formação parte tanto da arquitetura quanto do cinema e audiovisual. Em seu mestrado em Chicago, Weerasethakul tem a oportunidade de assistir a filmes que não estavam disponíveis na Tailândia, influenciando-se pelo cinema experimental norte-americano, em especial, a escola estrutural da década de sessenta e setenta (como Michael Snow, Andy Warhol, além de Bruce Baillie). Ao assisti-los, o artista percebe, de um lado, o potencial autoral e pessoal da imagem cinematográfica, e, do outro, a importância da construção e estrutura de um filme na relação que estabelece com o espectador.

Unindo suas duas formações, Weerasethakul elaborará seus universos como verdadeiros mapas de sedimentação de sensações e tempos, nos induzindo e guiando em uma jornada que se dá dentro e fora da diegese audiovisual, levando em consideração não só a narrativa posta em movimento, mas a própria duração e formatação da projeção como elementos que influenciam nossa experiência.

É o que eu quero dizer quando falo de um tempo passado que acontece no presente. Por que você está lidando com a ideia de estar sentado e indo do ponto A ao ponto B, e o tempo é distorcido no presente. O tempo que você quer que o público sinta é diferente do tempo presente na sala de cinema¹²¹.

Estar ciente do modo de apresentação e a maneira como esta influi em nossa percepção do que é mostrado, indica que o artista incorpora o próprio ato de sentar-se para ver um filme na sala escura como elemento constitutivo de sua

¹²⁰ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Primitive*. Milão: CUJO, 2009. p. 27.

¹²¹ KITAMURA, Katie. *With Grain: A Q&A with Apichatpong Weerasethakul*. Disponível em: <https://aaww.org/with-grain-a-qa-with-apichatpong-weerasethakul/2/>

prática e criação de imagens, refletindo sobre a forma como esta duração transforma nossa experiência. Ao realizar *Eternamente sua*, Weerasethakul não pensava apenas na questão do fluir do tempo através do uso de planos longos e de movimentação de seus atores, mas também em como a nossa relação com estes personagens modificam-se no espaço de 90 minutos. Uma coisa é você ver um personagem no minuto 10. Outra é estar com ele por 40 minutos. Embora o cinema se dê de forma linear, nossa relação com o mesmo se dá no tempo, no nosso tempo de visualização, enquanto que, na instalação, temos a liberdade de ir e vir, construindo e reconstruindo relações entre as várias imagens espalhadas pelo espaço.

Em *Eternamente sua*, os quatro personagens vão para um parque, uma selva, para fugir do problemas mundanos e se libertar, aproveitar o toque, o sexo. Mas com o tempo, com o sedimento do tempo, este prazer transforma-se em dor. Quando você assiste ao filme, a cor, as folhas, as árvores, o som de pássaros e do rio, são constantes e iguais. Mas os personagens e o público estão juntos há uma hora ou mais, e nesta duração a sua relação com eles começa a mudar, ela se transforma¹²².

Esta característica de formulação audiovisual transforma o *primitivismo* em uma dimensão que é acessível a partir da articulação de dois princípios básicos: de um lado, o que será proposto a nós é uma experiência; do outro, esta experiência é fundamentada por uma meticulosa construção interna e externa, como uma jornada estruturada pelo artista que, levando em conta à própria duração da projeção física de um filme como espaço de modulação perceptiva, sedimenta e prepara a nossa entrada na caverna. Com isso, Weerasethakul transforma o *primitivismo* em uma experiência eminentemente imersiva, que, via encantamento, aposta na qualidade sensorial e espiritual do aparato audiovisual como forma de abertura, criação e construção deste estado, pautado por uma entrega relacional entre público e obra.

Cinema é primitivo. Devíamos estar felizes por estar ainda no princípio daquilo que é cinema, um princípio romântico em que as possibilidades são imensas. É um momento de transição excitante. Eu acredito que no futuro nós poderemos compartilhar nossos sonhos ao plugar nossos cérebros, em um sono coletivo que

¹²² WEERASETHAKUL, Apichatpong. *IFFR Big Talk #3*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TMyTI5yrfk0>. Tradução minha.

nos proporcionará mais empatia ao experienciar os sentimentos de outras pessoas. E, então, não precisaremos mais de câmera ou de projetor¹²³.

A *primitividade* que o artista encontra no aparato audiovisual vem de encontro à sua particular concepção da finalidade do mesmo, ou seja, ao ato de “experienciar os sentimentos de outras pessoas”. Este ato é realizado em meio a um “sono coletivo”, remetendo tanto à ideia da escuridão da sala de cinema, quanto à proposição hipnótica de suas imagens, que buscam ser recebidas como que em um estado de semi-vigília. Não por acaso, seus planos trabalham dentro de uma lógica temporal ralentada, como se buscassem nos desacelerar, influenciando nossa percepção e apreciação do universo posto.

Por outro lado, este partilhar de sonhos e sentimentos, não derivam de uma vontade emotiva por parte da obra audiovisual em atingir-nos como catarse coletiva ou produção de sensações específicas. Grande parte do interesse e apelo de Weerasethakul passa exatamente pela capacidade de suas imagens em nos suscitar uma variedade distintas de reações, um circuito plural de sensações que o artista elabora com muito afincamento e determinação. Este assombro possível de suas imagens, esta capacidade de nos colocar em um estado de afasia ou impossibilidade de articulação exata do que estamos sentindo, derivam de uma qualidade reverberativa das mesmas, que operam feito ondas afetivas sobre nós.

Esta afetividade, por sua vez, advém de um fundamento básico do cinema segundo Weerasethakul: o fato de tratar-se de uma arte da reencarnação, isto é, da reencarnação de memórias pessoais.

Cinema é reencarnação. Este filme não é apenas sobre um cara que pode recordar de suas vidas passadas. É também uma lembrança de minha vida passada, parte de mim mesmo. Meu pai morreu de falência renal. O quarto no filme é uma assimilação do espaço de meu pai, a reencarnação de minha própria memória, de minha infância¹²⁴.

¹²³ COOK, Adam. *Dreams of cinema with Apichatpong Weerasethakul*. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/105036-dreams-of-cinema-with-apichatpong-weerasethakul-at-qumra/>

¹²⁴ BADT, Karin. *Interview With Winner of Cannes Festival: Thai Director Weerasethakul Speaks About Reincarnation*. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/interview-with-winner-of_b_587179?guccounter=1

Esta perspectiva de reencarnar a própria memória imbui à imagem de uma duplicidade: de um lado, seus planos não traduzem esta memória em um sentido literal, não se comportam como tal ou explicitam a nós que, no fundo, trata-se aqui da reconstituição do quarto de seu pai e do processo de drenagem de rim que este realizava; do outro, há um evidente esforço do cineasta em, ao elaborar sua cena, introjetar na mesma um sentimento que lhe reinterprete a memória do próprio pai, infringindo na imagem uma potência “fora de lugar”, uma camada afetiva que reverbera e nos atinge.

Esta relação entre o que não sabemos ou o que não é explicitado, e o sentimento depositado em seu tratamento, incide sobre nossa experiência de suas imagens, cuja sensação de difícil apreensão ou descrição parte do próprio caráter abstrato do que é subsumido. Com isso, sua qualidade reverberativa advém exatamente por não se tratar, aqui, da reconstituição clara e literal de uma memória, uma tradução imagética da mesma como no cinema de Alain Resnais. Weerasethakul não se interessa em nos colocar a par de uma verdade ou de erigir caminhos que viabilizem uma instrumentação discursiva sobre sua prática artística, abrindo-a, sempre, como algo a ser percorrido e experienciado subjetivamente.

Não por acaso, o universo do artista é aquele em que as coisas se dão em sua concretude física, e não interpretativa, em uma simplificação audiovisual cujo objetivo é atingir essa exumação da memória e expo-la em sua concretude na imagem, fazendo-a, assim, prenha, grávida, ressoando em um equilíbrio justo entre a memória e sua reencarnação.

Quando vemos, por exemplo, o búfalo do início de *Tio Boonmee*, o filme irá apresentá-lo como tal, um búfalo em sua concretude, sem psicologia interpretativa ou personalidade humana. Mas o sentimento que daí emana é depositado no tratamento e na temporalidade com que este búfalo aparece, seja pela romântica cor azulada da noite-americana, seja pela cândida maneira com que se move, revelando, enfim, que há algo a mais neste búfalo, embora o filme decididamente não nos diga o quê. Mas ao percebermos que se trata de um dos poucos elementos que Weerasethakul trouxe do livro de Boonmee, e saber que o macaco-fantasma,

com o qual búfalo encontra-se no final da cena, vem de um sonho que o artista ouvira de um amigo que, quando criança começamos a entender quantas coisas não estão de fato em movimento e em jogo na sequência, confirmando nossa suspeita que, sim, há algo a mais neste búfalo!

Com isso, podemos perceber como seu uso de planos longos e abertos, que tendem a ser interpretados como um afastamento com relação ao que está em cena, acabam transformando-se em uma estratégia de desarme para o espectador, uma forma subreptícia, mas convidativa, de hipnose e sugestão. Ao confundir o uso do plano aberto com busca por uma naturalidade de execução ou uma objetividade da câmara diante do que é filmado, ficamos surpresos com os sentimentos que “magicamente” afloram em nós, sem dar-nos conta de que assistimos, por exemplo, a reencenação do primeiro encontro entre seus pais, ou mesmo às lembranças de Weerasethakul de seu primeiro namorado.

Penso que esta seja uma das razões pelas quais faço filmes: minhas memórias pessoais são sempre entrelaçadas por aquelas de várias outras fontes, a leitura, a escuta e a viagem (minhas próprias viagens e as dos outros). Era difícil naquela época me lembrar do passado com clareza, então fiz filmes sem saber o quão verdadeiros eles eram na realidade. Este era um detalhe importante; era como acordar os mortos e dar a estes uma nova alma, fazendo-os caminhar mais uma vez¹²⁵.

Ao não se tratar de uma verdade, o artista deliberadamente oculta a origem da sensação aplicada em suas cenas, ou seja, sua memória. Ao retornarmos para a questão do *primitivismo*, podemos, agora, refletir sobre aquilo que é posto em movimento na caracterização do seu estado primitivo.

Como o artista mesmo coloca, sua prática artística está mais próxima da arte contemporânea do que do cinema tradicional, no minuto que lida com referencialidade¹²⁶, com um determinado imaginário. No caso do *Primitive Project*, o imaginário em questão advém do conceito da caverna em sua propriedade originária, ou seja, como o espaço de nosso nascimento, nossa

¹²⁵ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Fantasma na escuro*. IN: MORAN, MELLO, Cecília (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2015. p. 133-34.

¹²⁶ *Cemetery of silence: in conversation with Apichatpong Weerasethakul*. Disponível em: <http://www.fourbythreemagazine.com/issue/silence-interview-apichatpong-weerasethakul>

primeira casa. Esta ideia não foi criada pelo artista, mas foi-lhe possivelmente introduzida pelo consumo de histórias de quadrinho e contos fantásticos, como os de Noi Ithanon. Ao unir este imaginário à sua peculiar percepção do cinema como a arte de reencarnação de memórias, Weerasethakul substancia seu estado primitivo como uma lembrança juvenil da crença na existência utópica de uma origem do mundo e dos homens, revestindo sua caverna de sensações derivadas de seus próprios sonhos em torno deste imaginário.

Diferenciando-se, por sua vez, do gesto referencial pós-moderno, sua caverna não é apenas uma citação, mas a reverberação de uma memória que, como tudo em sua prática artística, deve ser também percorrida e experienciada. Tratando-se de um imaginário fabular, a caverna não é vista ou caracterizada como real, mas as sensações que daí emanam, em seu diálogo conosco, podem muito bem sê-lo. Desta forma, Weerasethakul elabora um trabalho em torno do imaginário que não recorre ao sentimento de descrença ou da ironia pós-moderna, mas, explorando exatamente sua potência enquanto imaginário, lança-nos em um ambiente tão concreto quanto abstrato, tão falso quanto real, tão possível quanto verdadeiramente utópico.

Portanto, aproximar-se e analisar seu *primitivismo* é ter em mente que se trata de uma experiência e de uma construção, uma jornada estruturada pelo artista que nos guia até ao estado primitivo. Ao olharmos para o longa-metragem *Tio Boonmee* e o vídeo-chave da instalação, *Primitive*, iremos perceber, por exemplo, como em ambos tem-se uma estrutura pautada no desenvolver da luz do dia, começando suas cenas no alvorecer e paulatinamente adentrando a noite. Em ambas as peças, a ação principal desenrola-se no período de dois dias, contendo, ao fim, um epílogo reflexivo.

Ao mesmo tempo, a percepção temporal do artista não leva em conta *apenas* o tempo presente em suas imagens, mas também o nosso tempo presente do lado de fora, sentados dentro da escuridão do cinema ou caminhando dentro de um museu. Como isso, perceber suas peças na inteireza de sua duração é, também, parte da experiência. Se cinema é, como diz Weerasethakul, sempre sobre o passado, sobre vidas passadas, a nossa relação com esta imagem é, portanto, uma

projeção e ilusão de presente, uma experiência sensorial e imersiva onde sentimos como se estas memórias de fato reencarnassem diante de nós, borrando e aproximando o cinema da instalação artística e vice-versa.

O *Primitive Project* consiste na combinação de uma ambiciosa instalação e um filme. Eu tenho trabalhado em ambos os campos nos últimos anos. No momento, embora ambas as atividades se façam a partir de imagens em movimento, elas ainda são animais diferentes. Enquanto uma instalação é sobre espaço e interação, um filme é um sonho imóvel. Na sala de cinema, eu sou um ditador, um hipnotizador com o público preso em suas cadeiras. No espaço da instalação, eu os deixo explorar o trabalho a partir de seu próprio tempo e caminho. Por outro lado, eu aprendo muito com cada prática e eu sinto, cada vez mais, a existência de um paredão que as separa. Mas, ao mesmo tempo, é aparente que este paredão está ruindo¹²⁷.

De acordo com Francesco Casetti, ao citar trechos de *Reflections on the Seventh Art*, de Ricciotto Canudo, a “ideia que o cinema nos devolve a uma condição primitiva e nos oferece uma experiência “originária” é largamente presente em seus debates iniciais¹²⁸”. Esta condição e experiência, em muitos teóricos do início do cinema, é revestida por certo caráter redentor encontrado na nova arte. Fruto do capitalismo científico e da mecanicidade, o cinema teria traído seu grande mestre ao possibilitar o contato com certa dimensão espiritual, primitiva, do mundo e das coisas, revelando gestos, estados, relações que solapavam a linguagem e a racionalidade.

O que talvez diferencie Weerasethakul destas proposições iniciais é o fato que, para ele, a imagem audiovisual é sempre uma ilusão, um jogo que se aproveita do desejo primordial presente em todos nós - quais insetos atraídos pela luz - de nos transportar e sonhar. O interesse, aqui, não é revelar o cinema como a arte do real, mas, em se aceitando sua condição ilusória, investir cada vez mais no salto à escuridão, com a sabedoria de que no processo sentimentos, sensações e memórias são criadas e compartilhadas.

¹²⁷ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *A note on modes of representation*. IN: NEWMAN, Karen. *Apichatpong Weerasethakul: Primitive*. Liverpool: FACT, 2009. Disponível para download em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30617982.pdf>

¹²⁸ CASETTI, Francesco. *The relocation of cinema*. IN: DENSON, Shane; LEYDA, Julia (org.). *Post-Cinema: Theorizing 21st Century Film*. Falmer: REFRAME Books, 2016. p. 611. Tradução minha.

Nas peças audiovisuais que constituem o *Primitive Project*, Weerasethakul nos conduzirá para espaços escuros, uterinos, seja a caverna (Boonmee), seja a espaçonave (Primitive). No trajeto, um certo estado de suspensão é construído, de modo a condensar uma atmosfera rarefeita que atravessa e liberta-se de conceitos e explicações. Engolfando-nos em uma escuridão que remete à ideia de reencontro com uma origem primordial, o artista indica possibilidades de reabertura e horizontes de transformações, instalando-nos em um espaço utópico em que cinema é hibridizado com instalação, em que narrador e personagem fundem-se em uma só voz, em que ficção e documentário transformam-se em apenas formas possíveis de expressão. Uma experiência, enfim, do *primitivo* como um espaço onde tudo se iguala e se reconecta.

O *Primitive Project* é seu convite para nos aproximamos do que ele chama de um “outro tipo de sonho *primitivo*”.

Assim como quando olhamos para fantasmas, parecemos instintivamente querer entrar em salas escuras; ficamos ansiosos pela possibilidade de ouvir histórias que emanam daquela luz na escuridão. É como voltar ao ventre de nossa mãe, fugindo para lá por uma questão de segurança¹²⁹.

3.2.1 Boonmee e a Caverna

E, em *Tio Boonmee*, eu queria ir para a raiz dessa narrativa, que é a caverna, onde moramos e criamos os primeiros filmes, os desenhos de sombras no fogo. Então, eu reflito bastante sobre isso em meus filmes, e sou fascinado por Platão e pelo Budismo. Mas, ao mesmo tempo, ok, esse cara aparece e nos fala sobre a luz do sol, mas isso é a realidade? Eu não tenho tanta certeza de que o lado de fora da caverna, para onde ele está apontando, é necessariamente realidade¹³⁰.

Tio Boonmee apresenta seu universo já nos créditos iniciais. Na tela preta em que vemos os nomes das produtoras e do realizador, um som da natureza preenche o espaço: a composição é de Akaritchalerm Kalayanamitr, que realizou o desenho de som de todas as obras de Weerasethakul. Sugestivamente intitulada “O

¹²⁹ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Fantasma no escuro*. IN: MELLO, Cecília. *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2015. p.144.

¹³⁰ *Cemetery of silence: in conversation with Apichatpong Weerasethakul*. Disponível em: <http://www.fourbythreemagazine.com/issue/silence-interview-apichatpong-weerasethakul>

Alvorecer de Boonmee¹³¹, as camadas sonoras pulsantes de vida - com insetos, pássaros, grilos - indicam o nascer de um dia. Então, como é de costume nos longas-metragens do tailandês, uma citação precede a apresentação da primeira imagem.

Olhando a floresta, morros e vales, minhas vidas passadas como um animal e outros seres erguem-se diante de mim¹³².

Como já mencionamos, o longa-metragem é estruturado a partir de 6 (seis) segmentos diferentes, correspondendo aos 6 rolos de película que constituem a duração total da projeção. Cada rolo, tradicionalmente, possui cerca de 15 a 20 minutos. Weerasethakul decidiu elaborar para cada secção um tratamento estilístico que os diferenciasse, seja pela atuação, seja pela natureza fotográfica, seja pela estratégia de filmagem. Assim, o primeiro rolo consiste da apresentação do filme até a chegada de Boonmee, Tong e Jen na fazenda; o segundo é composto pela sequência do jantar, com suas referências ao primeiro cinema, ao uso de atuação marcada e iluminação dura; o terceiro rolo é marcado pela fazenda de mel e tamarindo de Boonmee, com sua luz natural e estilo plácido, referenciando filmes franceses do estilo “férias no interior”; o quarto é marcado pela sequência da Princesa e do Bagre, uma homenagem ao estilo das novelas televisivas sobre os antigos principados da Tailândia; o quinto rolo introduz uma atmosfera aventureira e de suspense, em um clima de liminaridade, acompanhando Boonmee pela floresta cinematográfica da noite-americana até sua morte dentro da caverna primitiva; a sexta e última parte é realizada na cidade, onde Tong, Jen e Roong encontram-se em um quarto de hotel após o funeral de Boonmee.

Embora o filme seja sobre Boonmee e suas vidas passadas, as sequências fantásticas do filme - a história do búfalo e a relação entre a princesa e o bagre - não são confirmadas como representações diretas das mesmas. Durante o trabalho

¹³¹ O título da composição aparece no disco de Akaritchalerm Kalayanamitr, *Metaphors (selected soundworks from the cinema of apichatpong weerasethakul)*, 2017.

¹³² *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas*, 2010.

de montagem, o diretor optou por retirar uma voz off que propunha esta chave interpretativa, optando por deixá-las abertas ao julgamento do espectador.

Ao mesmo tempo, como já mencionamos, há um trabalho particularmente significativo com a ideia das fases do dia, a maneira como o filme brinca com as passagens entre alvorada, dia e noite. Embora sua estrutura fragmentada, o longa-metragem adere a essa lógica cíclica do dia de forma conceitual, como uma dimensão temporal que subjaz ou transpassa todos os mundos, registros, elipses e vidas paralelas encenadas. Em nenhum momento a montagem quebra essas passagens cíclicas entre dia e noite, mas, sim, organiza seus fragmentos como se estivessem inseridos dentro de um mesmo Tempo.

Com isso, essencialmente, a narrativa de *Tio Boonmee* é dividida em dois dias e um epílogo. O primeiro dia inicia na alvorada, com a aventura solitária do búfalo, e termina após a cena do jantar, onde Boonmee, Tong e Jen irão reencontrar-se com o fantasma de Huay, esposa de Boonmee, e Boonsong, seu filho desaparecido, que surge como um macaco-fantasma. O segundo dia começa com uma cena de Jen dormindo, enquanto Huay, sua irmã-fantasma, o observa, e termina na sequência primitiva da morte de Boonmee na caverna.

O epílogo, realizado em Bangkok, transcorre após o enterro de Boonmee, onde, através de uma ruptura espaço-temporal, Tong e Jen transformam-se em duplos, dividindo sua realidade entre a possibilidade de estarem sentados, ao lado de Roong (personagem de *Eternamente sua*), assistindo televisão, ou estarem em um restaurante, aguardando o atendimento ou seu jantar.

Outra característica do trabalho de montagem de Weerasethakul está na maneira como suas obras costumam imagem e som a partir de uma lógica de camadas, onde, embora o plano seja longo ou extático, uma modulação sonora incide sobre nossa percepção da cena, alterando seu tom e sensação. Assim, embora a natureza linear inerente à montagem cinematográfica (uma imagem, depois outra, depois outra), ao pensá-la como camadas que modulam e sedimentam, o artista elabora bolhas de suspensão espaço-temporais, redimensionando paulatinamente nossas certezas e aderência ao modelo realista

do universo de Boonmee, Tong e Jen, e preparando-nos para a experiência do *primitivo* revelado na sequência da caverna. Com isso em mente, vamos ao filme.

O primeiro segmento narrativo abre com a imagem em contraluz de um búfalo tailandês, um animal especialmente importante para a região de Isaan, onde tradicionalmente fora utilizado como força de trabalho. A noite-americana influi na atmosfera toques fantásticos, e a presença de uma família sentada ao redor de uma fogueira, com roupas rústicas, remete à ideia de um passado ancestral ou pré-histórico.



Ilustração 7: Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas (2010), de Apichatpong Weerasethakul



Ilustração 8: O búfalo

O búfalo, preso por uma corda em uma árvore, remexe e muge. A família, indiferente aos sons do animal, não percebe quando o mesmo, movido por sentimento ou força desconhecida, liberta-se de suas amarras e corre pela planície. Acompanhando o búfalo, somos levados para dentro da floresta, onde o animal, caminhando até a proximidade de uma árvore, para e olha, inexplicavelmente, em direção da câmera. “Keow!”, grita seu dono, que reaparece para puxar e trazer o animal de volta. Quando, enfim, eles desaparecem, um corte revela-nos o que o búfalo tinha encontrado: um macaco-fantasma, que, com seus olhos vermelhos, aparece estático e surpreso de ter sido descoberto.

Aqui, é importante perceber que quando o búfalo para e olha para a câmera, ele está encarando o macaco-fantasma. Ou seja, Weerasethakul posiciona sua câmera assumindo um ponto de vista e/ou posicionamento espacial análogo ao do macaco-fantasma, como se sua posição narrativa estivesse de fato “do lado de lá”, ou seja, no mesmo espaço-tempo dos seres mágicos das florestas.

Este jogo de ponto de vista narrativo, que identifica na câmera cinematográfica um atributo próximo ao espaço fabular e ancestral da Terra (neste caso, de Isaan), é um elemento importante dentro do *Primitive Project*, onde o ato de narrar assume um posicionamento quase transcendental com relação aos personagens em cena.

Um uso anterior desta estratégia pode ser visto no longa-metragem *Mal dos trópicos* que, em sua sequência inicial, adiciona um plano afastado, do ponto de vista da floresta, assistindo aos soldados carregarem o corpo de um morto. Em um leve travelling “inexplicável”, a câmera faz um pequeno movimento para frente, acompanhada pelo som da música do desenho de som. Lá, como aqui, o posicionamento narrativo é identificado com o espaço e o tempo da ancestralidade da floresta e da região, invocando a ideia das muitas vidas e memórias presas e incorporadas ao espírito e história de um lugar.



Ilustração 9: O Homem-Macaco

A sequência, toda filmada em tripé e planos longos, possui um ar fantástico que contrasta imediatamente com o estilo e apresentação documental da sequência que lhe segue, onde vemos Boonme, Jen, sua cunhada, e Tong dentro de um carro, indo em direção à fazenda. A luz de dia denota um passar de tempo com relação a sequência anterior, embora não se possa afirmar tratar-se do mesmo universo.



Ilustração 10: Jenjira Pongpas

Jen, Tong e Boonmee estabelecem-se na fazenda. Além deles, temos a presença de Jaai, um jovem enfermeiro e ajudante de Boonmee, de origem laosiana. Sentados em uma estrutura do primeiro andar da casa de Boonmee, Jen

confessa a Boonmee achar os laosianos “fedorentos”, incorporando ao universo do filme as questões de classe e preconceitos entre os tailandeses e os países vizinhos.

O bloco inicial apresenta-nos ao aposento de Boonmee, criado a partir de elementos encontrados em outras casas de Isaan na pesquisa de *Primitive*, além de memórias de Weerasethakul do quarto de seu pai. Deitado, Boonmee é auxiliado por Jaai na drenagem de seu rim. A cena mantém o mesmo tom direto e documental, realizada em um único plano aberto, onde vemos Jaai operar ponto a ponto todo o processo de drenagem. Ao fim, o protagonista segreda ao enfermeiro o seu medo da morte: “Você vai ficar comigo até o fim?”.

Em um corte seco, somos lançados à noite, onde, em um plano aberto e afastado, vemos Boonmee, Jen e Tong sentados ao redor de uma mesa iluminada por uma luz colorida que pende do teto. Esta sequência do jantar é particularmente importante para a nossa compreensão da criação do estado primitivo que veremos na peregrinação de nossos protagonistas pela caverna primordial. Aqui, o que se inicia como uma cena simples, trivial, de amigos conversando após um longo dia, paulatinamente transforma-se em uma bolha espaço-temporal de suspensão, no minuto em que recebem dois convidados “extra-mundo”: a falecida esposa de Boonmee, Huay, e um macaco-fantasma, filho de Boonmee e Huay, Boonsong.

Como mencionamos, a cena começa de forma simples e direta, com os personagens conversando sobre a comida ou os problemas de saúde de Boonmee. Então, a imagem fantasmática de Huay calmamente aparece sentada em uma das cadeiras ao lado de Tong. Utilizando um velho truque de espelhos reminescente do primeiro cinema, Weerasethakul traz à cena um ar de leve estranhamento. Ao contrário do que estamos acostumados em filmes de terror à Hollywood, a presença do fantasma de Huay não nos lança em uma atmosfera de tensão ou horror, mas é rapidamente incorporada à lógica cotidiana da cena, onde seus personagens, após um primeiro momento de susto, logo aceitam sua nova condição de se comunicar com um espectro.

Embora Boonmee desconfie que a presença de Huay seja uma premonição de sua morte, o ambiente só começa a alterar-se quando a sequência corta para

planos da floresta. O desenho de som, até então preso à sua configuração inicial e realista de sons da natureza e de cena, adiciona uma camada de tons graves de trovoadas. Então, pelas escadas, nossos protagonistas veem a chegada de Boonsong, o macaco-fantasma, que, ao sentar-se à mesa, conta ao pai sobre todos os seres e espíritos que, na floresta, conseguem senti-lo por causa de sua doença.

É no momento em que Boonsong começa a narrar a história de sua transformação em um homem-macaco que Weerasethakul lança mão, pela primeira vez, das estratégias de suspensão que farão parte do seu estado primitivo. Enquanto Boonsong narra sua história, a imagem entrecorta da cena do jantar para um “flashback” do rapaz praticando a “arte da fotografia”. Durante o processo de revelação de uma das fotos - em referência ao *plot* do longa-metragem *Blow up* (1966), de Michaelangelo Antonioni - Boonsong descobre ter captado a presença de um “macaco-fantasma”, tornando-se obcecado pelo mesmo.

Aqui, ao invés de propor uma mudança de registro pela alteração da configuração plástica da imagem, Weerasethakul e Kalayanamitr aproveitam-se do elemento sonoro como potência sugestiva e hipnótica, modulando nossa percepção espaço-temporal da cena. Durante o *flash-back* da história de transformação de Boonsong, sentimos como que em um estado perpétuo de flutuação e suspensão, como se atingíssemos um espaço movediço onde a linha que divide os homens dos seres mágicos estivesse, temporariamente, abolida.

Enquanto o som misterioso envolve-nos, a temporalidade da cena é, ao mesmo tempo, estática e escorregadia, como se seu andamento linear e horizontal estancasse e movesse-nos verticalmente, tateando outras percepções e relações com a imagem. A sensação é como se o filme tomasse voo, entrasse dentro de uma bolha espaço-temporal que flana. Este estado é possibilitado pela conjunção de uma imagem extática e uma modulação sonora, ou melhor, na permanência do registro do plano e a adição de camadas sonoras que incidem sobre o mesmo, aliciando-nos com novas sensações que, por fim, acabam transformando nossa relação anterior com este mesmo plano.

A partir desta estratégia, Weerasethakul consegue acionar e modular nossa percepção da cena sem, no entanto, precisar alterar o registro da imagem, como se

explorasse outras possíveis relações com a mesma ao aproveitar-se do caráter sensorial do elemento sonoro. O estado de suspensão que deriva desta equação nasce do fato que, diante de um trabalho sonoro misterioso e imanente, temos a tendência de dobrar nossa atenção por sobre a imagem, que se transforma em uma âncora dentro deste ambiente movediço. Como a natureza do plano é construída como um fluxo, ou seja, como algo que está sempre sendo e nunca definido ou previamente interpretado para nós, nossa sensação de alçar voo, de flunar, é agravada. Diante de tal esfinge, Weerasethakul nos dá a escolha de entregar-se ou de negar-se à experiência, sem meio termo.

Em um determinado momento, a personagem de Jen levanta-se da mesa e vai sentar-se em uma cadeira próxima a mureta da casa. Sua ação triparte o transcorrer da ação, dividida, agora, entre Jen, Boonsong e o flashback.

Ouvindo a história de Boonsong, Jen sente-se assustada, virando seu rosto e encarando a câmera. Novamente, aqui, percebemos como Weerasethakul posiciona sua câmera no espaço marcado por Boonsong, o macaco-fantasma.



Ilustração 11: Jenjira olha para a câmera.



Ilustração 12: A câmera identificada com a posição de Boonsong.

Quando Boonsong conclui sua narrativa, o clima de suspensão é calmamente dissipado com a volta de Jen à mesa, que diz a Boonmee como deveria estar feliz de ter a esposa e o filho de volta. A sequência, então, transcorre novamente a partir da chave trivial com que havia começado, com uma conversa simples e cotidiana entre seres mágicos e humanos.

A partir de um novo corte seco, somos lançados à uma cena em que vemos Jen dormir, com a presença de Huay ao pé da cama: é um novo dia. Após sua leve caminhada plácida junto a Boonmee pelas tamarineiras da fazenda, incluindo uma sequência em que o mesmo tenta fazer seus empregados laosianos falar em francês, os dois descansam em uma pequena cabana. Após conversarem, com Boonmee assumindo o seu medo do carma de ter matado comunistas por uma razão que, agora, lhe parecesse sem sentido (a nação), o protagonista deita-se e começa a dormir. O longo plano de Boonmee deitado é seguido por outro de Jen olhando para ele, como se o tempo, mais uma vez, atingisse um certo “ponto morto”.

O que pode parecer um uso gratuito do plano longo, no entanto, nas mãos de Weerasethakul transforma-se em estratégia. O desenho de som com sons de natureza, a placidez da cena, tudo é utilizado como ambiente de espreguiçamento ou desestabilização de nossa atenção. Do plano de Jen olhando para Boonmee, o filme corta inexplicavelmente para uma imagem do interior da casa. Tentados, mas impossibilitados de antecipar o que seguirá, podemos ter o descuido de não

perceber, novamente, uma leve alteração no desenho sonoro: imiscuída na camada de som de natureza, uma pequena melodia timidamente ressoa.

Como acontecera na sequência do jantar, o diretor nos oferece o mesmo esquema de contraposição: enquanto a imagem indica certo lento fluxo do tempo, o som nos coloca em um estado de suspensão, flanando por entre os planos até o momento em que nos vemos imersos em um universo paralelo, marcado pela noite-americana, a floresta, e pelo caminhar da carruagem de uma princesa.

Em seu quarto, reencontramos, agora, Boonmee, que tem Huay como ajudante de seu processo de drenagem. Em uma cena tenra, o protagonista abraça-se fortemente ao fantasma de sua esposa, perguntando-lhe como ele poderá achá-la quando morrer. “Fantasmas não se prendem a lugares, mas a pessoas, aos vivos”, responde-lhe Huay. “E se eu estiver morto?”, pergunta Boonmee. Huay, ao invés de respondê-lo, cai em um silêncio meditativo, sem resposta, ecoando o movimento de mistério e liminaridade que precederá a chegada de Boonmee na caverna.



Ilustração 13: Boonmee com Huay.

A partir de um chamado interno, Jen e Tong seguem Boonmee e Huay por dentro da floresta. Imbuídos na noite-americana, nossos personagens caminham em meio aos sons da mata, em um clima de suspense e mistério. Então, Tong percebe um grupo de macacos-fantasmas acompanhando-os. A câmera, quase

sempre tão estática e presa ao tripé durante todo o filme, liberta-se e move-se na mão, trazendo um senso de imediaticidade para a sequência.

Acompanhando Boonmee em seu caminhar solitário floresta adentro, ouvimos, em primeiro plano, seu respirar tenso. Em um primeiro minuto, podemos interpretar o plano como uma imagem subjetiva, a câmera assumindo uma relação de aderência e identificação com o drama interno do personagem. No entanto, em um dado momento, a câmera para de seguir Boonmee, que continua caminhando sozinho, levando consigo sua respiração.

Ao dissociar-se de Boonmee, a câmera explicita, novamente, sua posição quase onisciente, sua qualidade extra-campo e extra-temporal, transformando o plano não em uma imagem subjetiva de câmera na mão, mas em um ponto de vista da floresta para este homem que caminha rumo à morte, implicando o nosso espaço como testemunhas deste processo. A primeira imagem que vemos na chegada da caverna, apenas confirma esta estratégia.



Ilustração 14: Câmera acompanha Boonmee.

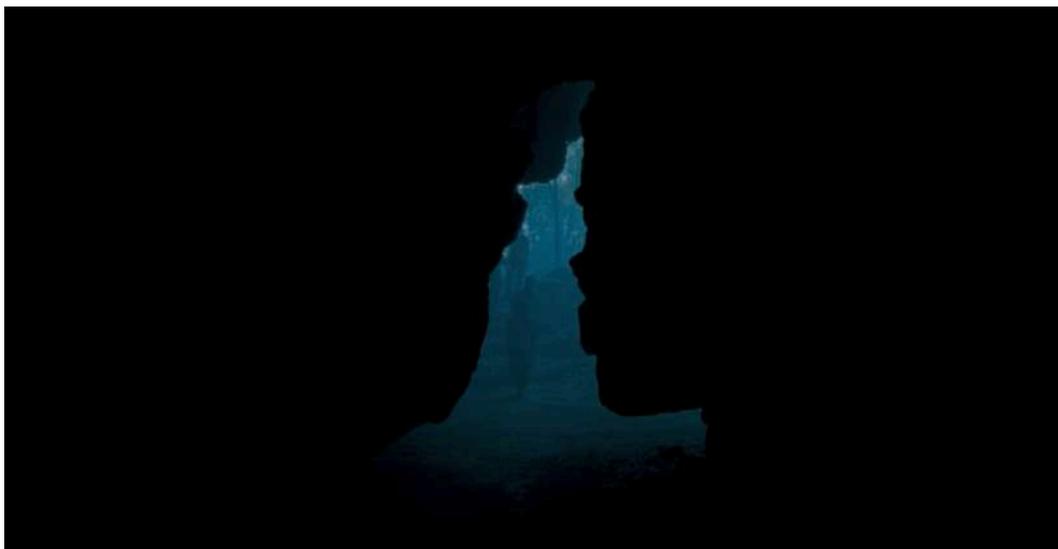


Ilustração 15: A entrada da caverna.

Ao invés de apresentar a caverna a partir do ponto de vista de seus personagens, acompanhando-os, Weerasethakul opta por posicionar sua câmera dentro da mesma, como se lá estivesse antes de qualquer homem. Nossos protagonistas, então, entram e caminham em direção da câmera, quase como se estivessem, literalmente, entrando dentro do Cinema. Essa identificação entre câmera e caverna é já uma antecipação do que experienciaremos a seguir, uma explicitação da relação entre o espaço da sala escura e a caverna primitiva.

Aqui, a estratégia de construção e posicionamento serve de base conceitual para a chave da experiência do primitivo. Começando com o uso da câmera na mão, Weerasethakul apresenta-nos o interior da caverna a partir do ponto de vista de dois personagens específicos: Jen e Tong. Quais duas testemunhas, eles estão apenas acompanhando Boonmee, sem saber onde pararão. Assim, ao invés de seguirmos com o protagonista, de modo a sofrer a transformação como se “através de seus olhos”, Weerasethakul decide nos posicionar tal qual Jen e Tong, ou seja, como testemunhas de uma experiência do primitivo que se apresenta como algo a ser presenciado e sentido, mas não explicitado ou representado fisicamente (ou literalmente) pelo filme.

Duas imagens nos chamam a atenção. A primeira é de um grupo de desenhos feitos em uma pedra, reportando ao estilo daqueles encontrados em Lascaux; a segunda é de uma poça d’água, onde, incrivelmente, percebemos um

conjunto de peixes, lembrando-nos como mesmo dentro de um lugar misterioso e cavernoso há sempre mais vida. Ao mesmo tempo, os peixes reportam ao personagem do bagre, da sequência da princesa, indicando que talvez ele também tenha se originado nesta caverna.

Assim como na sequência do jantar e no prenúncio da história da princesa, há uma leve alteração no desenho sonoro. Começando de forma diegética, com os sons de passos e os ecos da região cavernosa, um som grave, convulsionado, começa a emergir por dentro das camadas sonoras. Quanto mais nossos protagonistas aproximam-se do destino final, mais presente e uníssono este grave modulado torna-se.

Então, uma imagem olhando para o céu de dentro da caverna aparece. Vemos as paredes que sobem até o topo, onde a lua apresenta-se no centro da imagem, acompanhada pelo calmo fluir de nuvens. O posicionamento da câmera lembra-nos o ato de estarmos deitados olhando para o céu, mas o filme não possibilita nenhuma relação direta entre a imagem e a corporificação do ponto de vista de um personagem específico. Uma estratégia usual no universo de Weerasethakul, a imagem é tão subjetiva quanta não subjetiva, encorajando-nos a relacioná-la com o ato íntimo e infantil de olhar para o céu, mas não aderindo ao olhar de um personagem dentro de seu universo.



Ilustração 16: Sombras na caverna.



Ilustração 17: Vida na caverna.

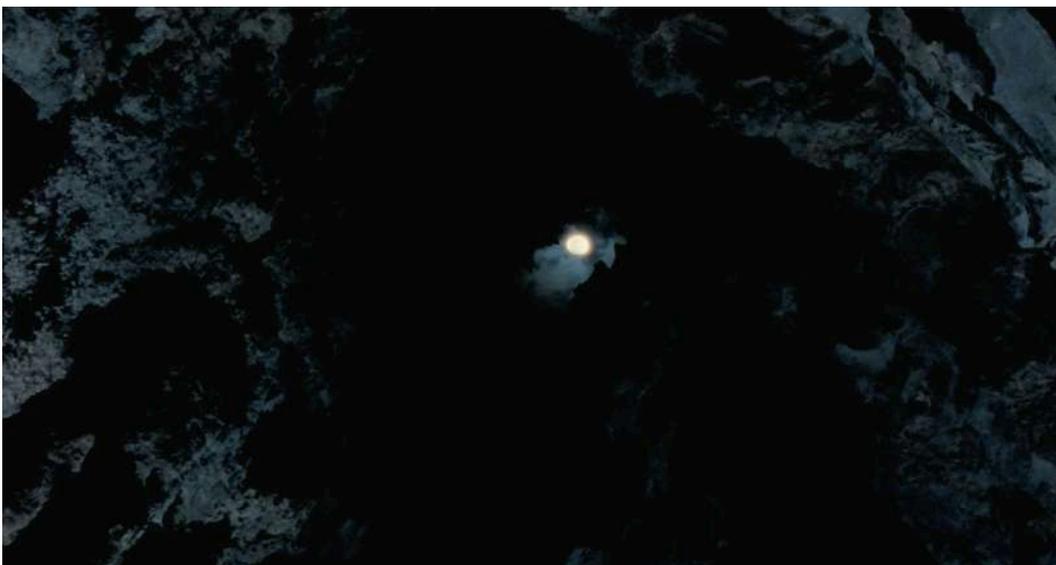


Ilustração 18: O fluir.

O tempo parece suspenso. O som do grave toma o espaço, unido ao som pulsante da natureza e da noite. Por sobre a imagem, em voz off, Boonmee diz que está com dificuldade de ver, embora esteja de olhos abertos. Jen replica que talvez ele precise de um tempo para acostumar-se com a escuridão. Saímos da imagem da lua, cortamos para um espaço vazio da caverna e, então, para outro espaço, onde um par de olhos vermelhos, movendo-se lentamente, imiscuído à escuridão, denuncia a presença de Boonsong. A sensação é de um estado de suspensão espaço-temporal completa, com a lentidão dos movimentos internos ao

plano convidando-nos à sua contemplação e indeterminação hipnótica. Boonmee anuncia a caverna como uma tumba.

Eu nasci aqui em uma vida que não me lembro mais. Eu só sei que já nasci aqui. Não sei se era humano, ou um animal. Uma mulher, ou um homem.

A indefinição subjetiva de Boonmee, sua proposição animista de uma essência do eu que não se aferra a atributos de gênero ou de espécie, explicita a circunstância de transfiguração da sequência. O estado de suspensão, a hipnose das imagens, as vozes em off que “sobrevoa” sem uma emissão determinada, lança-nos em um espaço transcendental onde todas as linhas divisórias estão abolidas, em que os seres das florestas, os humanos e o próprio universo do longa-metragem abrem-se em uma possível junção e reconexão de tudo: o estado primitivo.

Então, corta-se para um conjunto de fotografias. As imagens são dos jovens de Nabua, da instalação *Primitive*. Dentro da caverna primordial, Weerasethakul decide nos levar ao princípio do cinema: a fotografia.

E quanto Tio Boonmee volta para o ventre da caverna, eu queria levar o cinema de volta às suas origens, para o momento antes do movimento da imagem, antes de transformar-se na arte da imagem em movimento¹³³.

As fotografias de Nabua realizam uma operação dupla: de um lado, elas quebram a diegese e todas nossas expectativas com o filme, adicionando personagens e locações que até então não fizeram parte deste universo; do outro, reencarnam na sequência a expressão regressiva de uma origem, no caso, cinematográfica.

Em off, por sobre as imagens dos jovens de Nabua, Boonmee inicia a narração de um sonho que tivera na noite anterior. O sonho, no entanto, é de fato de Weerasethakul. Aqui, em um momento de auge, temos a junção do diretor, do protagonista, dos jovens de Nabua, e mesmo das referências para o longa-

¹³³ SELAVY, Virginie. *Uncle Boonmee: interview with Apichatpong Weerasethakul*. Disponível em: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2010/11/13/uncle-boonmee-interview-with-apichatpong-weerasethakul/>

metragem (no caso, *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni) em um mesmo espaço, mesclados como que em uma única voz.

A nós, espectadores-testemunhas, o filme convida-nos a, enfim, nos perder dentro de sua escuridão, impossibilitados que somos de encontrar um chão ou uma relação causal que explique o que estamos sentindo.

Na noite passada, eu sonhei com o futuro. Eu cheguei aqui em uma espécie de máquina do tempo. A cidade do futuro era governada por uma autoridade capaz de fazer qualquer um desaparecer. Quando eles achavam “pessoas do passado”, jogavam uma luz sobre elas. Essa luz, projetava imagens delas em uma tela. Do passado, até sua chegada no futuro. Uma vez que essas imagens apareciam, essas “pessoas do passado” desapareciam. Eu tinha medo de ser capturado pelas autoridades, por que eu tinha muitos amigos nesse futuro. Eu fugi. Mas não importava para onde eu fugia, eles sempre me encontravam. Eles me perguntaram se eu conhecia essa ou aquela estrada. Eu disse que não. E então eu desapareci¹³⁴.



Ilustração 19: Os jovens de Nabua e o Homem-Macaco.

¹³⁴ Tio Boonmee que pode recordar de suas vidas passadas, 2010.



Ilustração 20: Still de Tio Boonmee (2010), de Apichatpong Weerasethakul.



Ilustração 21: Referência à Blow-up (1966), de Michelangelo Antonioni.



Ilustração 22: Still de *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni.

Ao apropriar-se do imaginário da caverna primordial, Weerasethakul elabora um universo em suspensão, fundamentado na projeção de subjetividades que co-pertencem ao mesmo fluxo. Realiza-la dentro de uma caverna, em referência também ao próprio mito de Platão, é o resultado final do ato de *primitivização* do cinema, transformando-o em espaço de experiência da perda da subjetividade, da projeção e abertura de si, e da reconexão de todos os fragmentos de vida em um mesmo canal imanente: a sala escura.

No epílogo, após o funeral de Boonmee, vemos Jen e Roong dentro de um quarto de hotel. Roong é uma das personagens principais de *Eternamente sua*, em que Jenjira Pongpas (Jen) também atuara. Em um templo, Tong, vestido com as mesmas vestimentas de monge que utilizara em *Síndromes e um século*, tem medo e foge, encontrando-se com as duas no hotel.

A presença dos três atores é uma referência interna de Weerasethakul para sua própria obra, assim como a explicitação do trabalho de reencarnação e transformação no cerne de seu *Primitive Project*. Jenjira, Roong e Tong, ao atuarem nos filmes do diretor, reencarnam diferentes aspectos de si mesmos, em vidas sintéticas possibilitadas pelo aparato audiovisual.

Este aspecto de novas vidas é, enfim, explicitado pelo próprio desenrolar da sequência, quando Tong, ao levantar-se da cama, onde Roong e Jen estão assistindo televisão, percebe-se imediatamente transportado a um universo

paralelo. Tong vê-se a si mesmo sentado ao lado das duas, assistindo televisão. Jenjira, então, aparece e, pegando no braço de Tong, leva-o para fora do quarto. Ao fim do filme, o diretor nos presenteia com mais uma possibilidade de transformação, onde cabe a nós decidir se os protagonistas estão em um restaurante ou ainda no quarto, diante da TV.

A presença de Roong e os duplos de Jen e Tong operam como viagem no tempo, transmigração e colapso do presente no tempo fílmico - uma simultaneidade e interdependência que é chave para o não-narrativação desconstruída da instalação *Primitive*¹³⁵.

3.2.2 Primitive e a Máquina Dedicada

Diferente da experiência cinematográfica, em que estamos sentados, atenciosos, diante de uma enorme tela que nos engolfa, entrar em contato com uma instalação como *Primitive*, fragmentada em sete diferentes vídeos, nos obriga a um trabalho de organização e proposição de leitura. Como nosso foco está na experiência do *primitivismo*, embora iremos comentar cada peça audiovisual individualmente, teremos como objeto central o vídeo de duas telas intitulado *Primitive*.

Nele, Weerasetkul condensa e reinterpreta elementos presentes nos outros vídeos da instalação - em especial a espaçonave artesanal, protagonista do vídeo *Uma máquina dedicada* - assim como explicita sua dimensão da experiência do *primitivo* e sua relação com a história de Nabua, guardando aproximações e distâncias com o longa-metragem de Boonmee.

Os vídeos da exposição podem ser vistos como performances não narrativas de escuridão e de luz, aproximando-se e reimaginando o território de Nabua e sua memória traumática da Guerra Fria. Neles, veremos registros documentais e proposições fabulares, onde subjaz certa proposição de refúgio ou reconexão, uma tentativa, mesmo que tímida, de fortificação e cura espiritual frente aos desafios do futuro ou fantasmas do passado.

¹³⁵ JOO, Eungie. *Present again*. IN: BUTLER, Maeve (Org.). *For tomorrow, for tonight*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2011.

Não por acaso, a espaçonave artesanal terá importância crucial na exposição. Uma homenagem à ideia feérica do cinema como um meio de transporte (“a imagem em movimento nos leva de nosso mundo¹³⁶”), a chamada *máquina dedicada* aparece em quatro diferentes peças audiovisuais: *Making of a machine*, um documentário sobre seu processo de feitura, onde vemos a interação de Weerasethakul e os moradores de Nabua - incluindo imagens que reaparecem como fotografias em *Tio Boonmee*; *A dedicated machine*, onde vemos a espaçonave, por alguns segundos, tomar voo e reassentar-se ao solo ; *Primitive*, o vídeo principal da instalação, onde os jovens dormem dentro de sua estrutura ovular, qual um casulo; e, por fim, em *Carta para tio boonmee*, curta-metragem que analisamos na próxima seção.

À guisa de uma primeira aproximação com a exposição, temos os vídeos de *An evening shoot* e *Nabua*. No primeiro, em referência ao passado traumático da região, vemos um grupo de jovens, em trajes militares, dentro de uma casa. Próximo a uma janela, eles revezam na brincadeira de apontar uma espingarda para fora. Então, Weerasethakul propõe um corte e nos apresenta uma imagem onde um rapaz caminha em um espaço longínquo, caindo repentinamente no chão. Em seu loop de 4’10”, sem som, o vídeo trabalha uma lógica de repetição e eterno retorno, como a assombração de um passado que teima em refazer-se.

Por outro lado, ao separar a ação em dois planos que não se conectam espacialmente, em uma montagem que retarda o sentido causal entre tiro e morte, uma sensação ao mesmo tempo pueril e trágica emana da performance dos jovens, que refazem gestos de brutalidade sem a consequente violência dos mesmos.

¹³⁶ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Weerasethakul on the Primitive project*. Disponível em: http://animateprojectsarchive.org/films/by_project/primitive/primitive



Ilustração 23: Jovens atirando pela janela em An Evening Shoot (2009), de Apichatpong Weerasethakul



Ilustração 24: An Evening Shoot (2009), de Apichatpong Weerasethakul.



Ilustração 25: An Evening Shoot (2009), de Apichatpong Weerasethakul.



Ilustração 26: An Evening Shoot (2009), de Apichatpong Weerasethakul.

Este aspecto *hauntológico*, de clima de terror, reaparece no vídeo de *Nabua*, que, construído como um documentário sobre sua própria performance, reveste a vila com um ar sombrio e assustador, enquanto raios atingem seu solo. Todo realizado a partir de travellings lentos e atmosféricos, o vídeo, com seus 9'11", inicia no meio da floresta, onde vemos moradores e técnicos trabalhando na construção do dispositivo que emana raios.

No céu, trovoadas acompanham os sons elétricos das luzes que atingem o solo. A montagem elíptica nos leva da floresta para as ruas de Nabua, mantendo a todo o momento uma continuidade rítmica do movimento do travelling, mantendo-nos preso a seu fluir hipnótico e suspenso. Os moradores do vilarejo aparecem nas imagens como se por acaso, sempre em contraluz e nunca como protagonistas, parecendo sombras de si mesmos. O choque dos raios no chão, e o movimento quase onisciente e indiferente da câmera por todo espaço, promovem a sensação de que assistimos a documentação dos fantasmas que emanam pelo remexer do solo.

Junto com *An evening shoot*, *Nabua* é como uma apresentação ao ambiente do vilarejo e seus moradores, investindo na lógica fantasmagórica, de clima de filme de terror, como explicitação da presença de uma memória traumática a sobrevoar o espaço, tal qual a fumaça que dança no silêncio após o barulho de raios

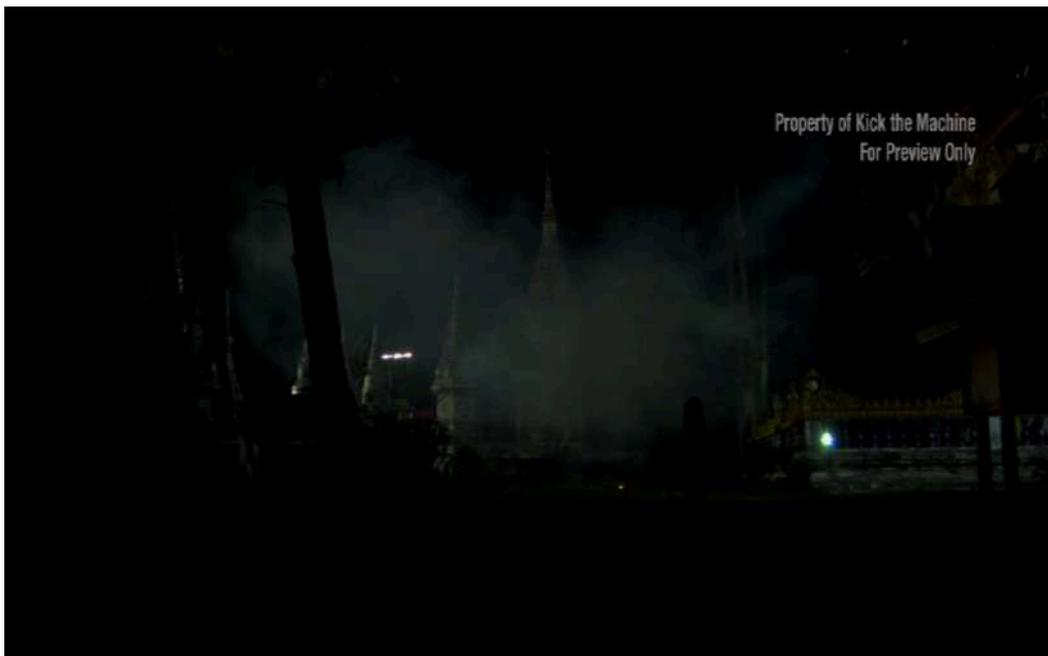


Ilustração 27: *Nabua* (2009), de Apichatpong Weerasethakul.

Em *making of a spaceship*, temos o segundo vídeo mais longo de toda exposição. Filmado de forma caseira, em baixa resolução, como se tratasse de um diário, a peça documenta o processo de construção da espaçonave da exposição, filmando o trabalho e o ócio de seus moradores.

Nós construímos uma espaçonave. Eu sempre sonhei em fazer um filme com uma espaçonave. Não estamos no momento perfeito para fazer isso na Tailândia? E, de alguma forma, Nabua é o lugar perfeito para este veículo aportar e introduzir a ideia de uma jornada. A forma da espaçonave foi desenhada por um dos jovens e seu esqueleto metálico foi fundido pelos mais velhos, seus pais. Depois, alguns dos jovens usaram a espaçonave como ponto de encontro para suas bebedeiras noturnas. Eles decoraram seu interior com pequenas luzes coloridas. Transformaram-na em seu segundo quarto, enquanto os mais velhos a utilizaram para guardar arroz. Eu usei como um objeto cênico de um filme¹³⁷.

No vídeo, vemos o encontro onde Weerasethakul e os jovens trocam ideias e desenhos para a espaçonave, assistimos aos trabalhos dos mais velhos, além do passar do tempo e das chuvas da região. *Making of a spaceship* é um retrato afetivo que ressoa como uma memória desconjuntada de Weerasethakul, montada em elipses e sem uma dimensão narrativa maior que a sedimentação de

¹³⁷ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *The memory of nabua*. IN: QUANDT, James (Org). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2009. p. 200.

acontecimentos cotidianos, a implantação de uma memória coletiva de fraternidade e troca.



Ilustração 28: *Making of a Spaceship* (2009), de Apichatpong Weerasethakul



Ilustração 29: *Making of a Spaceship* (2009), de Apichatpong Weerasethakul.

A dedicated machine transpõe a artesanal espaçonave para um universo fabular que nos aproxima de *Primitive*, a peça central da exposição. Realizada como um *loop* sem som, de apenas 1 minuto, o vídeo nos apresenta um espaço

misterioso, de onde a espaçonave lança voo por alguns segundos, em seguida voltando ao chão. O movimento de suspensão momentâneo, e volta ao solo, explicita o próprio gesto *primitivista* que será levado a cabo em *Primitive*: a proposição de uma viagem audiovisual a um universo em suspensão, onde, dentro de um casulo, nós e os jovens de Nabua sonhamos, para, então, voltarmos ao solo e à vida transformados.



Ilustração 30: *A Dedicated Machine* (2009), de Apichatpong Weerasethakul.

Eles me chamam de um cara que pode recordar de vidas passadas. Eu me lembro da luz de quando era criança. Proferida na escuridão que precede as primeiras imagens da instalação *Primitive*, a voz *off* de um dos jovens de Nabua aparece em primeiro plano sonoro, acompanhada pelo som ambiente da natureza viva e um tom grave modulado, remanescentes da cena de Boonmee na caverna.

O reaproveitamento sonoro não é apenas uma reiteração da relação fraterna entre filme e exposição, mas uma nova proposta de construção e experiência audiovisual, ou, em termos *Weerasethakulianos*, a reencarnação do sentimento, sensação e proposta do estado primitivo da caverna, agora em outra roupagem e vida.

Se em *Tio Boonmee*, a modulação sonora paulatinamente emergia por dentro das camadas sonoras, em uma sugestão hipnótica que se aproveitava de nossa aderência às imagens, que lentamente se moviam na sala escura, para solapar nossos pontos de referência realistas das cenas e instalar um estado alterado de percepção, em *Primitive*, a atmosfera sonora de suspensão é dada desde o início, abdicando do trabalho de condução exercido no longa-metragem.

Diferente da construção de experiência alcançada no ato de *primitivizar* o cinema, fundamentada na imersão e entrega do espectador à potência hipnótica da imagem cinematográfica, a proposição instalativa de Weerasethakul promove um encontro mais direto e físico com o espectador, libertando-o da passividade característica da sala de cinema. Com isso, de modo a travar um diálogo e estruturar o caminho rumo ao estado primitivo, Weerasethakul lançará mão de uma voz *off* contínua durante todo o vídeo de *Primitive*.

Como apontamos anteriormente, no roteiro original de *Tio Boonmee* constava uma contínua *voz off* do protagonista, onde, em seu ato de lembrar, invocava as cenas de suas vidas passadas. A ausência deste modelo narrativo no longa-metragem, encontrará na instalação sua sobrevida. Aqui, o contínuo (quase) monólogo em *off*, realizado por um jovem de Nabua, conduzirá e acompanhará o trabalho com as imagens. Sua narrativa nos propõe a ideia de um rito de passagem, relembrando de sua infância até o momento que está para atingir a idade adulta, pautando sua fala a partir de sua relação com um universo fabular. Como no longa-metragem, o sonho de Weerasethakul, narrado por Boonmee na caverna, ressurgirá como sonho de nosso narrador, mas transformado pelo clima paranóico e de terror do passado de repressão na região.

Estruturalmente, *Primitive* também ecoa *Tio Boonmee*, elaborado a partir da divisão de dois dias, ou dois blocos, e um epílogo. Este formato sequencial e *blocado* desenrolam-se por camadas, onde imagens seguem-se uma às outras mantendo a coerência cíclica do dia e da noite, apoiado pelo desenho de som que trabalha na chave nas sensações e criação de bolhas temporais. Talvez mais do que qualquer outra peça audiovisual de *Primitive Project*, é na instalação que mais sentiremos o estado de suspensão e fluxo de seu *primitivismo*, onde as imagens

sucedem a um sabor próprio, dando a ideia de impressões ou ecos de uma experiência um dia vivida.

No primeiro bloco, após as frases de apresentação de nosso narrador, a primeira dupla de imagens aparece. Em cima, vemos uma filmagem observacional e documental de um grupo de jovens que passam o dia em uma antiga plataforma, próxima a um rio. Os jovens pulam na água e passeiam em suas motos. Na imagem inferior, Weerasethakul propõe uma performance dos meninos, que pulam e empurram uns aos outros, qual em um moshpit de show de punk-rock (ILUSTRAÇÃO 31). Uma fumaça intermitente ora cobre seus corpos, ora dilui-se no ar, enquanto, ao fundo do quadro, vemos a presença da espaçonave estacionada.

O ar de brincadeira juvenil das imagens reporta ao próprio tom da narrativa em *off*. O rapaz nos conta sobre as luzes que percebia na floresta quando era criança. Ele acompanhava esses pontos luminosos e percebeu que quando se aproximava, essas luzes transmitiam para seu cérebro imagens que contavam uma história. Quanto mais fortes, mais longas eram as narrativas. Uma das histórias que assistiu falava das agruras de uma princesa negra, que era feia e precisava esconder-se de seus súditos. Em outro momento, a luz mostrou a ele a história de um lobo solitário que, fugindo de um zoológico, passava dias sozinho na mata. Assistir a essas histórias, diz o rapaz, era como olhar-se no espelho.

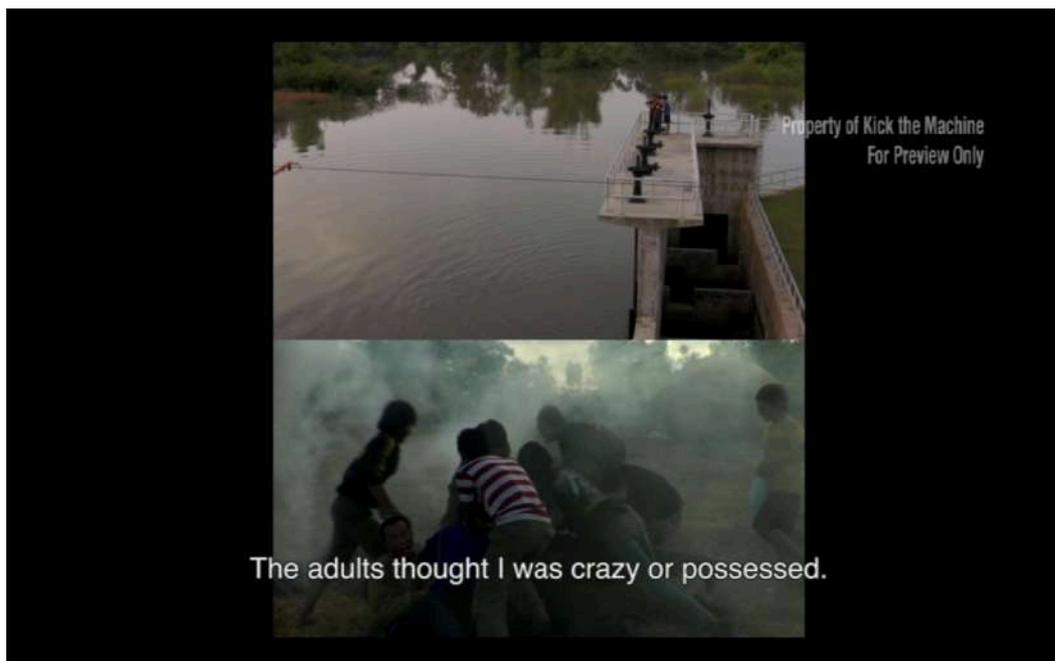


Ilustração 31: *Primitive* (2009), de Apichatpong Weerasethakul.

Um corte reapresenta os espaços da floresta e da plataforma, agora vazios: em cima, as águas passam pela estrutura, sem sinal dos meninos; em baixo, a natureza e a luz do sol denotam o fim de uma tarde. Então, na imagem inferior, uma figura misteriosa surge floresta, encoberta por um lençol branco e utilizando uma máscara. A figura parte em direção da mata e, subitamente, pega fogo (ILUSTRAÇÃO 32). Na imagem superior, vemos o círculo branco da lua, que nos lembra os pontos luminosos que o rapaz narrara, enquanto que, embaixo, a misteriosa figura flamejante, caindo no chão, lança fogo pela mata.

Em *off*, o rapaz retoma seu fio narrativo, admitindo que, mais velho, parou de ir para a floresta. Talvez por que seu gosto havia modificado, interessado que estava em motocicletas e guitarra, indicando que virara um adolescente. Ou, como se diz, talvez fosse o mundo que tinha mudado, não precisando mais das luzes e suas histórias.



Ilustração 32: Primitivo (2009), de Apichatpong Weerasethakul.

O fim da narração, deixa-nos com o som ambiente da natureza, do fogo queimando nas folhagens, e do tom grave e sugestivo, remanescente da caverna de Boonmee. Neste espaço reflexivo, podemos atribuir a essa figura misteriosa a reencarnação dos seres mágicos que viviam na floresta, evocando a narrativa fabular do jovem. O final de sua infância é invocado pela queima desta figura, que cai e desfaz-se na mata.

Um corte seco lança-nos, subitamente, para o segundo dia. O som, agora, é ambiente, natural. Em ambas as imagens, vemos a imagem crepuscular de jovens na floresta, trajando roupas militares. Enquanto na imagem superior, o jovem conversa, interage e ri com alguém que está fora de quadro, na imagem inferior, eles posam calados, como em um retrato (ILUSTRAÇÃO 33).

O contraste entre a felicidade de quem dialoga e o silêncio daquele que é diretamente interpelado pela câmera, nos dá como que dois lados de uma mesma moeda. Imersos na luz crepuscular, essas imagens indicam que o processo de passagem da adolescência para a vida adulta está se aproximando desses jovens.

Entre a felicidade de jogar conversa fora e o constrangimento do confronto, uma escuridão surge.

A volta do som grave e modulado novamente instaura um estado de suspensão, enquanto o grupo de jovens com roupas militares perambulam pela mata.

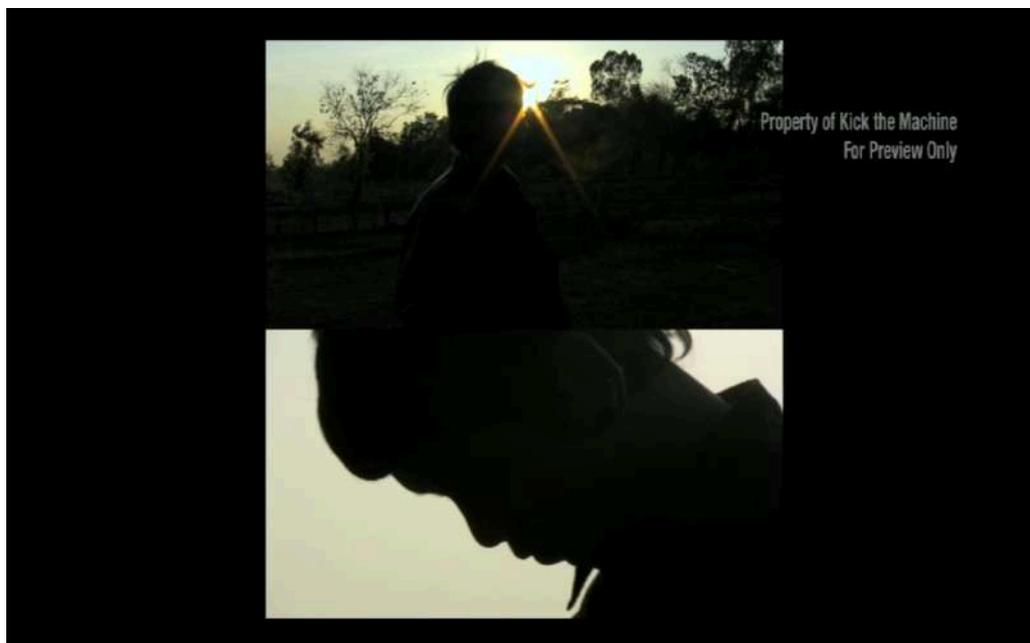


Ilustração 33: Primitive (2009), de Apichatpong Weerasethakul.

Então, na imagem inferior, vemos a espaçonave, com sua luz avermelhada. Com a chegada da noite, os jovens, na imagem superior, ligam suas lanternas, quais pequenos vagalumes. O desenho de som imiscui o grave cavernoso com o som misterioso da natureza noturna. No minuto seguinte, o diretor nos apresenta o interior da espaçonave, onde os jovens estão dormindo, qual um casulo, enquanto, na imagem superior, uma luz avermelhada passeia pela mata, como se a espaçonave estivesse acionada, flutuando pela floresta.

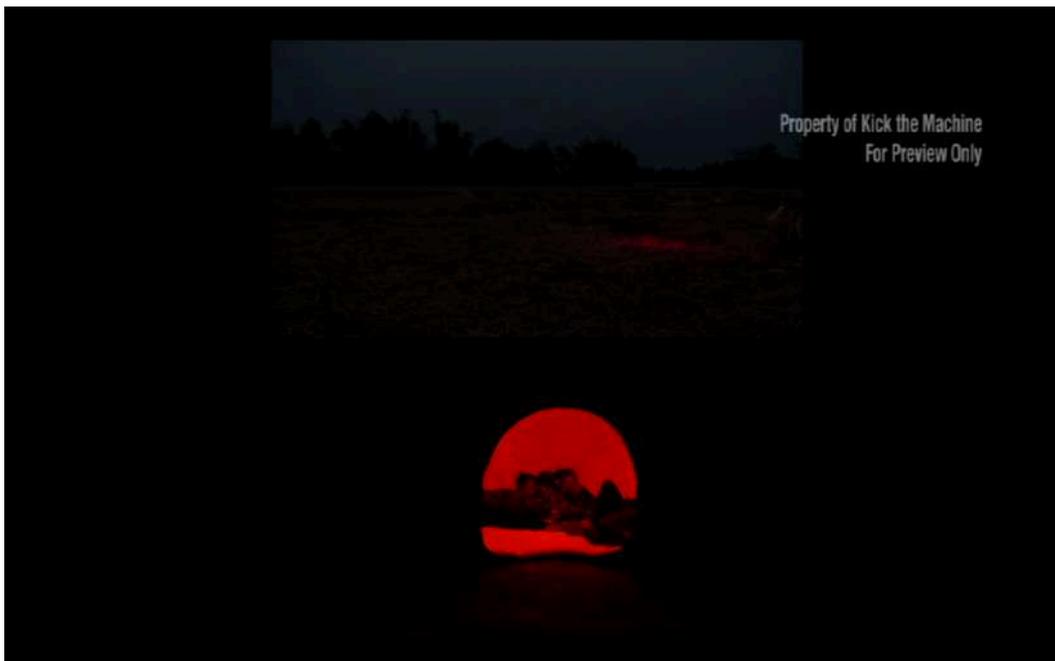


Ilustração 34: *Primitive* (2009), de Apichatpong Weerasethakul.

O sono dos jovens dão o verdadeiro tom do segundo bloco. Mais imersivo e misterioso que o anterior, aqui nós adentramos o espaço escuro da experiência do *primitivo*, onde a volta à caverna é substituída por uma volta ao casulo, mantendo a referência uterina ou do ventre estabelecida em todo *Primitive Project*.

O refúgio, o sono e o sonho fazem com que passado, presente e futuro possam ressurgir feito fantasmas ou reverberações, guardando esses adolescentes que, na liminaridade que caracteriza esse momento de passagem, precisarão de forças para encarar os desafios que se apresentarão na vida adulta.

A narrativa em *off* também modifica seu tom e escopo. Enquanto no primeiro bloco, o rapaz nos contava da passagem de sua infância à sua adolescência, caracterizada pelo esquecimento das luzes na floresta e seu novo interesse em motocicletas e guitarras, aqui, o narrador atingirá uma nova percepção de si mesmo, salientando uma transformação dentro de si que refletirá os desafios que Nabua e a própria Tailândia encontrarão no futuro.

Certo dia, nos diz o rapaz, ele sonhou. No sonho, ele reencontra-se com a princesa e outras histórias. O estranho, ele diz, é que essas histórias estavam todas conectadas uma na outra, como em um filme. O narrador, então, percebe que as luzes que acompanhava quando criança não eram apenas pontos luminosos, mas

sim sua própria consciência passada, vidas que ele havia vivido e que conseguia lembrar.

Enquanto o narrador nos fala sobre a potência de seus sonhos, vemos os jovens de Nabua fragilmente dormindo dentro da espaçonave/casulo, com sua luz avermelhada cobrindo os corpos. “Eu também sonhei com o futuro”, ele nos diz, “eu cheguei lá com uma máquina do passado, uma espécie de máquina do tempo. O futuro era uma cidade de imagens”. Então, o que parecia ser apenas um monólogo sofre uma intervenção de um outro personagem, um amigo com quem o narrador trava uma conversa casual.



Ilustração 35: O sono dos jovens.



Ilustração 36: Tensão do interrogatório.

A história sobre a cidade do futuro é uma reencarnação do sonho de Weerasethakul e de Boonmee. Ao passo que no longa-metragem, a narrativa recebe um tratamento quase transcendental por sua posição no momento da morte do protagonista, aqui, o passado repressivo de Nabua introduz na história um tom paranóico e assustador. Enquanto o sonho é contado em *off*, na imagem, vemos os jovens acordados, com uma luz agressiva lançada sobre seus rostos.

Uma pessoa uniformizada lançava uma luz em cada uma das pessoas. Enquanto assistimos ao filme, as pessoas desapareciam, uma a uma. Não era muito perceptível. Eles estavam procurando por pessoas do passado. Eles lançavam uma luz em você e podiam descobrir quando e de onde você tinha vindo do passado. Imagens de seu passado eram projetados na tela. Quando as imagens da sua chegada ao futuro apareciam, você desaparecia. Então, foi a minha vez¹³⁸.

O desaparecimento do narrador no sonho marca o fim do segundo bloco. O epílogo inicia com clima de suspensão no ar, onde vemos na parte superior uma luz avermelhada flutuando, enquanto na imagem inferior, um plano aberto e externo da espaçonave indica que os jovens ainda estão dormindo.

A suspensão é quebrada quando ouvimos gritos autoritários: “Parado!”, “No chão!”. Na parte superior, vemos um único ponto branco, enquanto, na inferior, os

¹³⁸ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Primitive*, 2009.

jovens estão dormindo. A contraposição entre o sono, a luz e o grito autoritário emana uma sensação de perigo.

Então, na imagem superior, vemos os jovens em volta de uma grande fogueira, em um trabalho representativo que ecoa imagens do primeiro homem e sua fascinação com o fogo. Na inferior, os jovens finalmente acordam de seu grande sono.

A invocação de um elemento autoritário na sequência que antecipa o acordar, reverbera como um pesadelo por sobre essas imagens. Resguardados dentro da espaçonave ou ao redor do fogo, a escuridão que os cerca indica que o futuro desses jovens é incerto e que o fantasma de seu passado autoritário está sempre presente. Conduzi-los de volta ao casulo, assim, recebe uma camada interpretativa de reconecta-los com seu passado, acordando-os para o desafio do futuro.

A volta final da narrativa do jovem promove um espaço reflexivo sobre sua viagem no tempo. A relação entre as luzes e suas vidas passadas são alçadas à uma perspectiva de resistência contra o estado autoritário que o aprisionou no futuro. Perdido no tempo, o jovem depara-se com a violência daqueles que não desejam que ele possa lembrar, aqueles que desejam apagar a memória.

Em algum momento, alguém irá descobrir minha máquina do tempo. Ela estará coberta de plantas, raízes e musgo. Eles irão pensar que é um objeto de cena de um filme feito séculos atrás. Talvez, com uma certa idade, nossa mente não consiga mais processar informação visual. Eles tentaram me consertar. Consertar os olhos que conseguem ver o passado. Que pena que ainda não estamos no futuro, onde existe uma máquina que te permite ver para sempre. Eu me lembro de quando eu estava na floresta e não vi luz alguma. Eu olhava diretamente para o sol e fechava meus olhos. Eu vi a esfera branca flutuando na escuridão. Era a única ação a me trazer algum conforto. Eu sempre tive medo, que um dia, quando eu abrisse meu olhos, eu não veria mais nada¹³⁹.

Esta perspectiva de resistência transforma a experiência do *primitivismo* na instalação em um ato de refúgio que promove o contato entre estes jovens e a reverberação da memória autoritária incrustada na terra de Nabua. Não por acaso, dentro do casulo, os jovens dormem. Este sono é uma via de reconexão, e seu

¹³⁹ WEERASETHAKUL, Apichatpong, *Primitive*, 2009.

despertar é revestido de uma tomada de consciência, embora subreptícia, do universo onde de fato estão inseridos.

Esta perspectiva do refúgio contrapõe-se à lógica de abertura, promovido pelo estado primitivo em *Tio Boonmee*. Talvez marcado a diferença entre cinema e instalação, enquanto no primeiro a experiência do *primitivo* é pautada pela entrega e transfiguração do protagonista, no segundo atingimos um movimento centrípeto, de um recolhimento que é mais encenado do que necessariamente imersivo, onde os jovens performam sua reconexão e tomada de consciência de sua própria memória coletiva.

Após a saída da caverna, é preciso viver. Não por acaso, os últimos dois vídeos da exposição são musicais. Em *Nabua song*, Weerasethakul filma, em um único plano, a imagem de um rapaz, Kumgieng, cujo avô foi morto pelas forças do governo. A música é uma homenagem aos que foram perseguidos e um tributo à própria história de Nabua:

Na região do nordeste/ todas as estradas dão em Isaan/ Existe um vilarejo lendário/
que nossas crianças ouviram falar. (...) Pegue suas armas e esteja firme/ Iremos
lutar por justiça.

Em *I'm still breathing*, partindo da música da banda tailandesa Modern Dog, Weerasethakul coloca os jovens de Nabua para correr, chutar e jogar poeira no ar, em um ato de celebração da liberdade e da vida, uma exorcização contra o peso da memória e do passado.



Ilustração 37: *I'm still breathing* (2009), de Apichatpong Weerasethakul.

3.2.3 Destruição e Recomeço

Os curta-metragens *Fantasma de nabua* e *Carta para tio boonmee* foram realizados postumamente aos vídeos de *Primitive*. Fruto de uma encomenda do *Animate Projects*, ambos funcionam como pontes entre a instalação e o longa-metragem, denotando tanto o fim quanto o recomeço de um ciclo.

Em *Fantasma de nabua*, Weerasethakul coloca os jovens de Nabua para jogar futebol com uma bola de fogo, diante de uma tela onde vemos a projeção do vídeo instalativo *Nabua*. O curta-metragem trabalha a partir da chave fantasmagórica do referido vídeo, com um desenho de som háptico e sugestivo, que ressurgirá em *Carta para tio boonmee*.

Os planos iniciais nos ambientam ao universo do curta, fragmentando seus principais elementos, isolando-os. Assim, primeiro vemos o poste com luz de LED, depois a floresta, e, então, a tela onde *Nabua* é projetado de traz pra frente. Quando o plano geral surge, a imagem reúne os elementos anteriores, ao mesmo tempo em que adiciona a presença dos jovens, que, quais verdadeiros fantasmas, emergem da escuridão no canto direito inferior do quadro.

Eles botam fogo em uma bola de futebol e começam a chutá-la entre si, diante da projeção. O desenho de som adiciona uma camada quase fantástica à força de seus chutes. O fogo despende da bola, queimando a mata em volta. Então, os meninos chutam a bola em direção da tela, que começa a pegar fogo.

A destruição da tela revela-nos a presença do projeto. As imagens de *Nabua*, agora, desaparecem, restando apenas o som dos raios e a dança da luz do projetor. O plano final centraliza o mesmo e sua luz piscante, como se Weerasethakul quisesse nos lembrar de que, ao fim, tudo o que assistimos é apenas luz.

Carta para tio boonmee é uma despedida do vilarejo de Nabua e um caminhar em direção de *Tio Boonmee*. Através de travellings lentos e observacionais, passeamos por dentro de corredores e casas da região, vendo fotografias, móveis, camas, que serviram de referência para a construção do quarto de Boonmee no longa-metragem. Em *off*, três jovens revezam-se na leitura da carta que Weerasethakul escreve para Boonmee, onde o mesmo assume o descompasso entre o que imaginava para o filme e o que encontrara em Nabua.

Tio...eu fiquei aqui por um tempo. Eu gostaria de ver um filme sobre a sua vida (...). Aqui em Nabua, existem várias casas que encaixariam em um curta-metragem para o qual consegui dinheiro na Inglaterra. Eu não sei como sua casa era. Eu não posso usar a casa do meu roteiro, pois é muito diferente das que tem aqui. Talvez alguma coisa da casa lembrará a sua. Como era a vista de sua janela? Mais ou menos assim¹⁴⁰?

A câmera flana por entre os quartos, salas e corredores, enquanto o desenho de som mantém um senso de continuidade frente às elipses da montagem, que brinca de aproximações e distâncias com pontos da carta em *off*. Quando o terceiro menino pergunta a Boonmee sobre a vista, um travelling atravessa uma janela e nos revela o vento em uma árvore.

A partir desse momento, a narração sobre a carta termina, e a montagem entrecorta o passear dos travellings com a presença da espaçonave de *Primitive*, soltando fumaça, e um grupo de jovens militares, entre eles, Kumgieng, do vídeo

¹⁴⁰ WEERASETHAKUL, Apichatpong. *The memory of nabua*. IN: QUANDT, James (Org). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2009. p. 201.

Nabua song. O rapaz está deitado em um quarto diante de um ventilador, enquanto, em um quarto contíguo, vemos um macaco-fantasma dormindo.

O desenho de som altera sua configuração inicial e adiciona camadas sensoriais, próximo à estratégia de suspensão já vista nas peças audiovisuais de *Primitive* ou *Tio Boonmee*.

Saindo da vila de Nabua, a câmera flagra, caminhando por entre as árvores, um macaco-fantasma. Mais adiante, em um lento tilt para baixo, percebemos a presença de um búfalo tailandês que, desprendendo-se, caminha. Ao contrário da noite-americana característica de sua participação no longa-metragem, aqui vemos o búfalo imerso em uma floresta de tons realista.

Ao unir as casas de Nabua, os jovens com suas roupas militares, a espaçonne, o macaco-fantasma e o búfalo, *Carta para tio boonmee* nos indica um recomeço, a hora em que devemos voltar e olhar novamente para a primeira cena do longa-metragem: o momento em que um búfalo tailandês presente a existência de um macaco-fantasma.



Ilustração 38: *Cartas para Tio Boonmee* (2009), de Apichatpong Weerasethakul.

4

Considerações Finais

Após as imagens e os textos analisados, estamos, novamente, diante da enigmática e problemática palavra: *primitive*. De Picasso a Weerasethakul - percorremos uma verdadeira viagem no tempo. Gostaria, a título de conclusão, de propor uma reflexão que, partindo de um resumo das questões postas durante nossa dissertação, termine por apontar não apenas suas diferenças, mas também seus pontos de convergência ou permanência.

Se no período formativo do modernismo, o *primitivismo* era, entre outras coisas, uma expressão artística que fundamentava uma nova experiência estética, em um momento posterior, a crise em torno deste mesmo legado colocará este projeto primitivo contra a parede. Como nos apontou Patricia Leighton, Picasso, ao apropriar-se da visão caricatural da arte negra, popularizada nos meios de comunicação, não consegue se separar de todo o discurso racista inerente a esta visão.

Em suas melhores intenções, o artista, associando o *primitivo* ao aspecto dionisíaco do bordel e do exotismo africano, tenta positivar aquilo que era visto como uma negatividade, encontrando na apropriação de suas formas um meio de revitalização da própria experiência da pintura. A percepção de Foster de flagrar estas duas cenas, apenas acentua este caráter de montagem existente na obra. Ao isolar as prostitutas e as máscaras africanas, Foster obriga-nos a refletir sobre o substrato que aglutina elementos tão díspares como se fossem os mesmos, salientando a sua existência enquanto *forms for use*.

É refletindo sobre este substrato que Carl Einstein irá criticar Picasso e os cubistas. Para o teórico alemão, o que diferencia as artes africanas é o seu pressuposto religioso, a relação de entrega e devoção do artista pela obra. Einstein percebe nestas formas artísticas, em seu “dar a ver”, um aspecto transcendental e mitológico atemporal, que, por seu turno, obrigaria a um novo posicionamento do artista. Diferentemente de Picasso, Einstein irá perceber a relação entre o *primitivismo* e a questão divina. Entretanto, cabe ressaltar que estas duas visões, do artista e do teórico, não necessariamente se excluem. No primeiro caso,

tratava-se, não obstante sua visão reduzida do que era a arte africana, de se apropriar de potencialidades plásticas e expressivas determinantes para alargar as possibilidades poéticas do modernismo, ultrapassando limites inerentes à dicotomia entre representação e abstração. Já o teórico pode abrir outras perspectivas de compreensão da “arte primitiva” para além do determinismo teleológico do historicismo ocidental, tão em voga àquela altura. Incorporando uma visada etnográfica que será tão importante para leituras posteriores e tão férteis para alargar nossa compreensão do primitivismo.

Ao olharmos para as discussões em torno da exposição do *primitivismo* no MoMA, podemos apreender o esforço de William Rubin como uma leitura histórica, onde este desejo inicial de expressão artística das vanguardas européias transforma-se em uma narrativa da importância do *primitivismo modernista*. Do outro, com Hal Foster, levanta-se a dúvida deste triunfo, evidenciando o que pode ser visto como conservador nesta proposição, afirmando o espaço do *primitivo* como de uma alteridade absoluta, um calcanhar de Aquiles que afronta o espaço privilegiado do Humanismo europeu.

Por outro lado, se retomamos um trabalho atual, como de Ben Etherigton, o autor lembra-nos que, embora as boas intenções políticas e progressistas de Foster, sua defesa da (re) volta do *primitivo* é também um reforço de sua permanência. Percebê-lo como uma diferença, ou um outro absoluto, não desengaja sua aceção como exterioridade, redefinindo o *primitivismo* como encontro entre centro e periferia, entre discurso hegemônico e sua resistência.

Reagindo ao momento em que, através da exposição do MoMA, a apropriação cultural do *primitivo* se fez exposta, pós-estruturalistas como Marianna Torgovnick, em linha com Hal Foster, propunha resolver o impasse entre o olhar ocidental e seu irrepresentável “outro” (e sua evidente mediação de poder) a partir de uma “abertura de espaço” para o *primitivo* autêntico. Embora o objeto de estudo principal de Torgovnick seja o “discurso” sobre o *primitivo*, Etherigton argumenta como a generalização dos postulados da pesquisadora promoveu um contrassenso no estudo do *primitivismo*: quanto mais se tentava

“abrir espaço” para o “outro”, mais se parecia aderir à lógica idealizante que se buscava combater.

Como Robert Young percebe com clareza: “O conceito do outro, resumidamente, apenas sintetiza a maneira moderna da categoria do primitivo”. A reverência ao “Outro”, não como uma categoria para reflexão fenomenológica mas como uma designação para grupos sociais reais, ecoa os desejos *apriorísticos* dos quais o *primitivismo* é acusado. Ao invés de dismantelar o idealismo do *primitivismo*, o desconstrucionismo aprofundou sua lógica em uma abstração ainda mais profunda¹⁴¹.

O *primitivismo sem primitivos*, condensação crítica elaborada por Victor Li, faz parte de uma corrente crítica ao desenvolvimento do que foi designado, durante a própria década de noventa, como um *neoprimitivismo*, ou um *primitivismo* do “ponto zero”. Como Victor Li mesmo nos indica:

“Se a ausência do referencial de primitivos absolve o *neoprimitivismo* do pecado *orientalista* de representar ou falar por outros reais, ele também lega ao *neoprimitivismo* o poder de julgar se a fala ou a auto-representação de outros está à altura do não referenciado ideal do primitivo espectral (...). O *neoprimitivismo* não apenas persiste em transformar autenticidade absoluta em um fetiche; mas apresenta-se como seu advogado¹⁴²”.

Com isso, percebemos a importância de uma proposta como a de Thomas McEvelley. Ao invés da insistência no *primitivo autêntico*, o autor defende uma nova consciência global, que descentraliza a narrativa hegemônica modernista. Este gesto de descanonização é importante, posto que destitua a temporalidade linear modernista como referencial absoluto, obrigando-nos, enfim, a inquirir outras visões ou possibilidades de *primitivismo*.

E, embora o trabalho artístico de Weerasethakul, ao redimensionar o *primitivo* como um estado e dimensão acessível no presente - fundamentado por uma formulação estética audiovisual - liberta-o da chave associativa que o encontrava no Outro Selvagem, a pressuposição de que se trata da reverberação de um imaginário que advém deste universo, não nega sua existência primeira.

¹⁴¹ ETHERINGTON, Ben. *Literary primitivism*. Stanford, California : Stanford University Press, 2018, p.13.

¹⁴² ETHERINGTON, Ben. *Literary primitivism*. Stanford, California : Stanford University Press, 2018, p.16.

Enquanto o *primitivismo* de Weerasethakul de fato não lança mão da apropriação de uma externalidade, ou da proposição dicotômica de um estágio ou uma cultura que possa ser vista como *primitiva*, sua concepção do “estado primitivo” possui certa gama de contato com os aspectos espirituais e de exorcização que vimos em Picasso ou Eistein. Vemos assim, curiosamente, uma espécie de eterno retorno da alteridade no bojo de uma vontade de alargar a experiência sensível da arte e sua capacidade de mobilizar intensidades de reencantamento do mundo.

Sendo o *primitivo* algo a ser experienciado, e caracteriza-lo como uma sensação de suspensão que escapa à palavra ou à conceituações prévias, induz a ele certo caráter “selvagem”, “não domesticável”. Embora a experiência do *primitivo* Picassiano dê-se a partir de uma dimensão dionisiaca violenta e orgíaca, há lá, como aqui, uma busca por novos acessos e relações entre público e obra.

Ao mesmo tempo, a experiência do estado primitivo *weerasethakuliano* nos agrega a um fluxo imanente de reconexão de caráter espiritual, aproximando-se da visão religiosa de Einstein. Unir este gesto aos traumas e carmas de seus personagens e da região de Isaan, evidencia que uma certa perspectiva de cura é depositada na proposição desta experiência, algo que aproxima a proposição de Weerasethakul a formas contemporâneas de reposicionamento do *primitivismo*, como o “tecnoxamanismo”.

Em *Tio Boonmee*, a sequência da princesa e do bagre ecoam a narrativa de Boonsong do relacionamento entre humanos e seres mágicos, em que ambos buscam a hibridização como forma de transformação e superação de seus problemas. O tema da hibridização, conduzia por ambas narrativas fantásticas, reportam ao próprio estilo de Weerasethakul, que, ao criar suas bolhas de suspensão, utiliza-se de certo efeito “instalativo” e de estratégias de percepção que originam de seus trabalhos artísticos para museus.

Se Boonsong e a princesa doam seus corpos aos seres mágicos em busca de nova vida, Weerasethakul parece indicar a necessidade de hibridização como forma de sobrevivência/transformação/superação de um velho sentido de Cinema a partir de sua relação com outras formas de pensamento audiovisuais. *Tio*

Boonmee, com isso, não é apenas um filme que homenageia o cinema, mas uma despedida de Weerasethakul de um certo tipo de cinema que, qual Boonsong e a princesa, precisam hibridizar-se e tomar novas formas. Unir isso ao processo de cura que subjaz ao seu gesto de *primitivização*, indica que sua proposição de renascimento não é apenas uma questão narrativa, mas volta-se ao próprio meio e, assim, “Cinema é primitivo”.

Como resume o artista, *Primitive* é apenas luz e memória. A luz que guarda memórias é como o cinema, de onde emanam histórias do passado. Olhar para essa luz e lembrar de onde ela veio - da floresta, de nossa ancestralidade, de nossa infância, do *primitivo* de nós mesmos - é, para Weerasethakul, um instrumento subversivo e de força, vagalumes que transportam nossa ligação com o mundo, com a terra e com nós mesmos.

Perceber as dimensões de seu *primitivismo*, é, pois, aceitar o convite e ter a coragem de entrar na escura caverna que o autor constrói, onde tudo é, ao mesmo tempo, subjetivo e outro, estranho e fluido, um espaço para onde convergem muitas vozes, como o canto que o Monstro de *Mal dos trópicos* (2004) ouve no farfalhar das árvores:

"Eu me encontro aqui: minha mãe, meu pai.

Medo. Tristeza.

Era tudo tão real, tão real que me fizeram ter vida.

(...) cada gota de meu sangue canta a nossa canção
uma canção de felicidade...você consegue sentir?"

5 Referências bibliográficas

BADT, Karin. Interview With Winner of Cannes Festival: Thai Director Weerasethakul Speaks About Reincarnation. **Huffpost**. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/interview-with-winner-of_b_587179?guccounter=1

BÉTARD, Daphné. Leis corps sans tabu ni pudeur. In: **Picasso Primitif**. Paris: BeauxArts & Cie, 2017.

BERGSTROM, Anders J. Search of Lost Selves: Memory and Subjectivity in Transnational Art Cinema. **Theses and Dissertations (Comprehensive)**, 2017. Disponível em: <http://scholars.wlu.ca/etd/1903>.

BERTOLO, José; DUARTE, Susana Nascimento. Another kind of primitive dream. interview with apichatpong weerasethakul. Lisboa: **Cinema 8: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento**, 2016. p 132-137

BOLSOM, Erika. **Exhibiting cinema in contemporary art**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

BOUQUET, Stephane. Plan contre flux. In: **Cahiers du Cinema**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, pp.46-47.

CANTIERI, Fabian. Uma impressão do tempo em john ford e apichatpong weerasethakul. **Monografia**. Rio de Janeiro: Departamento de Comunicação Social, Puc-RJ, 2010.

CASSETTI, Francesco. *The recolation of cinema*. IN: DENSON, Shane; LEYDA, Julia (org.). Post-Cinema: Theorizing 21st Century Film. Falmer: **REFRAME Books**, 2016. p. 611.

CHAIWORAPORN, Anchalee. A perceiver of sense: apichatpong weerasethakul. In: 11th Hong Kong Independent Short Film & Video Film **Festival Catalogue**, abril de 2006.

CONDURU, Roberto. Uma crítica sem plumas: a propósito de Negerplastik de Carl Einstein. **Revista Concinnitas**. Rio de Janeiro, ano 9, volume 1, número 12, julho 2008. p.159

COOK, Adam. Dreams of cinema with Apichatpong Weerasethakul. **Filmmakermagazine**. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/105036-dreams-of-cinema-with-apichatpong-weerasethakul-at-qumra/>

CORDATO, Henrique. A ambiguidade homem/animal em Mal dos trópicos e a dimensão xamânica da imagem. Brasília: **E-compós**. v.17.n.3.set/dez, 2014.

CORZO-DUCHARD, Beth, Ph.D. Primal Screen: primitivism and american silent film spectatorship. **Nothwestern University**, 2013. 421p.

DA MATA, Larissa Costa. Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille. **ARS**, São Paulo v. 16, p. 157-172, 2018.

DERCON, Chris. The Serguei Eisenstein of the jungle. In: For Tomorrow, for Tonight: Apichatpong Weerasethakul. Irlanda: **Irish Museum of Modern Arts**, 2011.

EINSTEIN, Carl. Negerplastik. **Revista Concinnita**, vol.1, n.12. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. pp. 163-177.

ERRIGTON, Shelly. The death of authentic primitive art and other tales of progress. California: **University of California Press**, 1998.

FORSTER, Hal. The Primitive unconscious of modern art. In: Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts. Ed. **Francis Francina**. London: Phaidon, 1992. 199-209.

GAVIN, Terry. Waiting for the Macaws: And other stories from the age of extinction. **Canada: Penguin Canada**, 2007. 336p.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso Musée Branly. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008

INGAWANIJ, May Adadol. O animismo e o cinema realista performativo de apichatpong weerasethakul. São Paulo: **Pró-Reitoria de Cultural e Extensão Universitária - USP**, 2015. p.245-267.

_____ ; TEH, David. **Only light and memory: the permeable cinema of apichatpong weerasethakul**. Seismopolite: Journal of Art and Politics. Disponível em: <http://www.seismopolite.com/only-light-and-memory-the-permeable-cinema-of-apichatpong-weerasethakul>. Acessado em julho, de 2019.

JOO, Eungie. Present again. In: **For Tomorrow, for Tonight: Apichatpong Weerasethakul**. Irlanda: Irish Museum of Modern Arts, 2011.

JUNCOSA, Enrique. Tender is the night. In: **For Tomorrow, for Tonight: Apichatpong Weerasethakul**. Irlanda: Irish Museum of Modern Arts, 2011.

KIM, Jihoon. *Between auditorium and gallery: perception in apichatpong weerasethakul's films and installations*. In: **Global Art Cinema: New Theories and Histories**. New York: Oxford University Press. 2010. p. 125 - 141

KITAMURA, Katie. With Grain: **A Q&A with Apichatpong Weerasethakul**. Disponível em: <https://aaww.org/with-grain-a-qa-with-apichatpong-weerasethakul/2/>. Acessado em julho, de 2019.

LEGHTEN, Patricia. The liberation of painting: modernism and anarchism in avant-guerre Paris. Chicago: **The University of Chicago Press**, 2013.

MARTIN, Jean-Hubert. The death of art - long live art. IN: **STEEDS, Lucy. Making Art Global (Parte 2)**. London: Exhibition Histories, 2013, p. 216

MELLO, Cecília (Org). Realismo fantástico. São Paulo: **Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP**, 2015.

MBEMBE, Achilles. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MCEVILLEY, Thomas. The global issue. **ArtForum International**, vol.28, n.7, Março 1990, p.19-21.

QUANDT, James (Org.). Apichatpong Weerasethakul. 1.ed. Viena: **Filmuseum Synema Publikationen**, 2009. 255 p.

RAYNS, Tony. The roving eye. In: **For Tomorrow, for Tonight: Apichatpong Weerasethakul**. Irlanda: Irish Museum of Modern Arts, 2011.

ROOJI, Koen de. Subverting the master-narrative: an analysis of Isan's role in apichatpong weerasethakul's cinema. **Dissertação de mestrado** da Leiden University, departamento de Asian Studies, 2016. Disponível em: <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/44482>

RUBIN, William (Org). **Primitivism in XXth century art: affinity of the tribal and the modern**. Nova York: MoMa, 2002.

STAVRINAKI, Maria. Apocalypse primitive: une lecture politique de Negerplastik. In: **Carl Einstein et les primitivismes**. Quai Braly: Gradhiva, 2011.p.56-57

STEINBERG, Leo. The philosophical brothel. IN: **October**. Massachussets: MIT Press, vol.44, Primavera, 1988. p. 7-74.

TEH, David. Itinerant cinema: the social surrealism of apichatpong weerasethakul. *Third Text*, 2011, 25:5, p.595-609. Link: <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2011.608973>

WEERASETHAKUL, Apichatpong. **Primitive**. Milão: Cujo, 2009.

_____. The Memory of Nabua: a note on the Primitive Project. IN: QUANDT, James (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Viena: Synema, 2009.

_____ ; CHATAMETIKOOL, Lee. **Revelations with Apichatpong Weerasethakul and Lee Chatametikool**. Disponível em : <http://2-mag.com/site/story/Revelations+With+Apichatpong+Weerasethakul+and+Lee+Chatametikool>. Acessado em julho, de 2019.

_____. **The fabulist**. Disponível em: <https://www.aesop.com/au/r/the-fabulist/apichatpong-weerasethakul>

_____. **Fantasma na escuro**. IN: MORAN, MELLO, Cecília (org.). Realismo fantasmagórico. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2015.

_____. **A note on modes of Representation**. IN: NEWMAN, Karen. Apichatpong Weerasethakul: Primitive. Liverpool: FACT, 2009. Disponível para download em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30617982.pdf>.

_____. **IFFR Big Talk #3**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TMyTI5yrfk0>. Acessado em julho, de 2019.