

Exposições e festivais de cinema

Ao ritmo a que a luz se perde.
Em visita à exposição *A Serenidade da Loucura*
de Apichatpong Weerasethakul

Sabrina D. Marques¹



Figura 1: Vista da exposição *A Serenidade da Loucura*, projeção de *Fireworks (Archives)*, 2014. © Núcleo de Arte Oliva.

Com curadoria de Gridthiya Gaweewong², *A Serenidade da Loucura* é uma exposição itinerante da autoria do artista tailandês Apichatpong Weerasethakul, produzida pelo Independent Curators International (ICI) e apresentada entre 22 de Junho e 16 de Setembro de 2018 no Núcleo de Arte da Oliva, em São João da Madeira, Portugal.

A proposta de título - *A Serenidade da Loucura* - ilustra o convite para o percurso retrospectivo que o autor apresenta “como um fluxo de consciência, sufocado por informação” (Weerasethakul apud Curators 2017; tradução minha). Que *loucura* se antecipa? A diversidade de um cosmos experimental que, afundando o fôlego, reage à abundância da era com mais abundância. Que *serenidade* lhe sobra? A do cubo negro, chamamento de todos os possíveis. O

¹ Investigadora independente.

² Gridthiya Gaweewong, (curadora independente que trabalha entre a Tailândia e os EUA: http://curatorsintl.org/collaborators/gridthiya_gaweewong)

exercício é físico: “escapamos para dentro dos filmes”, recordará Apichatpong Weerasethakul (apud Hangar 2013; tradução minha), nome de difícil pronúncia (que ao Ocidente se apresenta como Joe) e que se fez, de várias perspectivas, um emblema das artes visuais contemporâneas. A itinerância internacional da exposição indicia o carácter global que revela Apichatpong enquanto autor: é um realizador tailandês mas “não é definível pela sua nacionalidade” (Martin apud Natálio 2013). Não apenas por serem projectos produzidos em regimes internacionais de financiamento, mas também - testemunharemos de seguida - por serem retratos de um mundo encarado de pés assentes no presente, em todas as dinâmicas que o atravessam. Mundificado, o realizador tailandês revela-se tão interpelado pela tradição oral das narrativas populares como pelo *sci-fi* série B ou pelos heróis americanos da banda-desenhada. Numa exposição que tanto reúne objectos acabados como maquetes, esboços em papel e em vídeo, curtas e longas, cartazes e guiões, *polaroids* e artefactos pessoais, submergimos na abundância iconográfica de um criador que reformula ativamente o seu *medium*, progressivamente interpretando as possibilidades da tecnologia e libertando o cinema da sala.





Figuras 2-3: Vista da exposição: *Ghost Teen*, 2009 (Impressão em vinyl). © Núcleo de Arte Oliva.

Feito alter-ego do rapaz tailandês atento aos folclores locais e às estórias de fantasmas, o retrato *Ghost Teen* evoca o seu autor, recebendo-nos. Imediatamente a seguir, uma projecção do mais antigo dos seus filmes, *Bullet* (1994), ocupa uma parede: sem som, esta abstracção monocromática feita em Super8, hoje transferida para HD digital, é a mais antiga das criações dispostas, realizada por Joe aos 24. O interior cavernoso desta distorção de pixéis evoca a matéria primordial de que são feitas as imagens. Como “ir ao cinema / na caverna escura” (Alexandre 2004, 21), avançamos ao ritmo a que a luz se perde. O espectador é corpo caído em imersão e, no interior ininterrupto dos feixes de luz, amiúde é a própria tela. Numa modalidade imersiva de experiência expandida, a travessia no espaço define o ângulo da interacção: o corpo que conduz e é conduzido pela vivência é o destino da obra de Apichatpong. Numa exibição a solo que apresenta testes e objectos nunca antes vistos, Apichatpong assina enquanto artista total que soma, entre os vários suportes, um projecto expressivo coeso. O sucessivo recurso à vídeo-instalação, aos ecrãs bipartidos, aos diversos instrumentos e ferramentas e às múltiplas fontes de luz e de projecção, reformula a experiência audiovisual enquanto ritual, amplificando a interactividade.

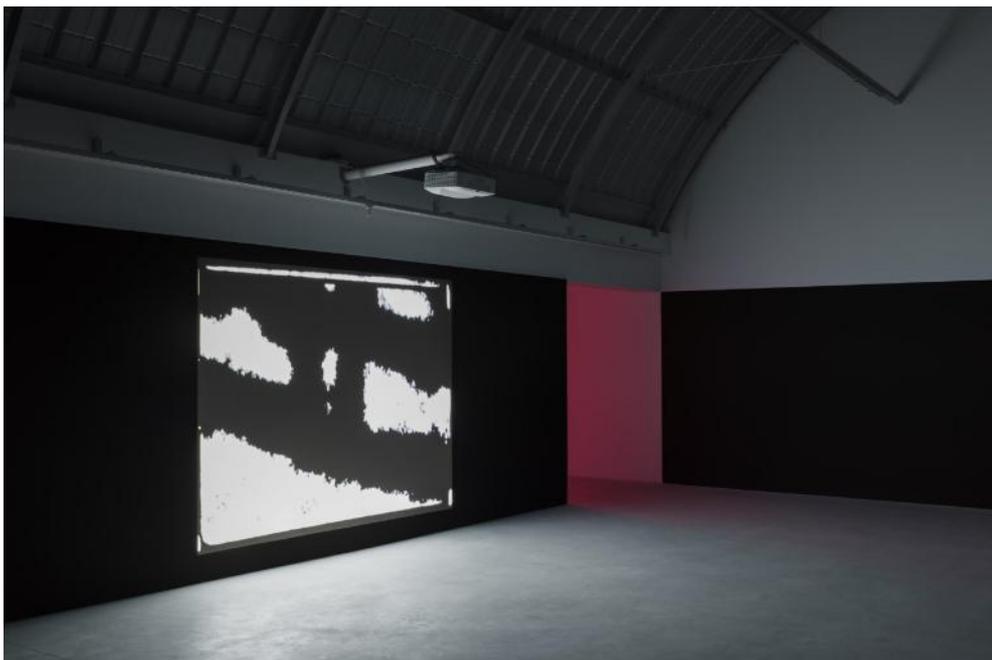


Figura 4: Vista sobre a exposição: *Bullet* (1994). © Núcleo de Arte Oliva.



Figura 5: Vista sobre a exposição: *Haiku* (2009). © Núcleo de Arte Oliva.

Haiku (2009), comissariado no âmbito do 15.º aniversário do festival *Visions du Réel*, é uma curta-metragem composta por três planos, captando, como os poemas japoneses, “a imprevisibilidade, a eternidade fugidia de um momento, que se descobre com o início de cada projecção” (CineArchives 2011; tradução minha). Deitados entre a mudez de jovens rapazes que contemplam um céu vermelho, integramos esse seu *sonho acordado*. Hipnotizados, estão dentro da máquina de tempo que surge como desfecho em *Primitive* (2009),

vídeo-instalação também filmada na região de Nabua. Situada na zona onde o rio Mekong divide a Tailândia do Laos, esta área florestal foi lugar de tumulto e violência, considerada - entre as décadas de 60 e 80 - uma “zona vermelha” onde os guerrilheiros Maoístas se refugiavam:

O exército tailandês controlava a insurgência dos agricultores através de abuso físico e homicídio. A cidade guarda a antiga lenda de uma viúva fantasma que raptaria qualquer homem que entrasse no seu império, o que lhe conferiu o nome de cidade das viúvas. (Comer 2009; tradução minha)

Palco central da história sócio-política tailandesa, Nabua foi o esconderijo dos agricultores locais que aderiram ao comunismo, aí acabando por formar um elo de resistência. Interessado no mistério que a enquadra, Weerasethakul filma Nabua como uma cidade de rapazes, mostrando como os jovens descendentes dos antigos comunistas respondem às memórias do passado com engenho para o futuro, construindo uma máquina do tempo no meio dos campos de arroz.



Figura 6: Fotograma de *Phantom of Nabua* (2009). © Simon Field & Keith Griffiths.



Figura 7: Fotograma de *Nabua* (2009). © Simon Field & Keith Griffiths.

Avançamos no interior da atmosfera onírica, recordando que o autor explica como o seu interesse por “estórias de fantasmas locais, sonhos e alucinações” (Weerasethakul apud Hangar Bicocca 2013; tradução minha) se deve à qualidade física com que estas imagens são igualmente experienciadas. Se as realidades conscientes e subconscientes são fontes de inspiração de concretude equivalente, *Primitive* deixa-se povoar por duas narrativas oscilantes: a que revê criticamente a dureza atual da vida na Tailândia – em que a percepção do ser-humano enquanto tal é ainda *primitiva*, explica-nos o autor (Weerasethakul apud Hangar Bicocca 2013b) – e uma outra, *utópica*, que propõe uma viagem no tempo até uma existência mais simples, onde a “preservação do lugar como comunidade agrícola” (Weerasethakul apud Hangar Bicocca 2013b; tradução minha) corresponde a uma hipótese regenerativa de futuro.

Phantoms of Nabua é a gravação de uma projecção de *Nabua* - uma “comunicação de luzes” (Weerasethakul apud Kick the Machine; tradução minha) que, nas palavras do autor, “transmitem, por um lado, o conforto da casa e, por outro, a destruição” (Weerasethakul apud Kick the Machine; tradução minha). Nesse histórico palco de brutalidade e repressão, a câmara de Apichatpong navega pelas casas obsoletas e abandonadas, propondo como uma espécie de *reencarnação* essa busca pela história que ali subjaz à paisagem em ruínas. Recordando as vozes de um passado calado pelo regime totalitário, o inesperado observador da cena é um típico candeeiro de rua asiático - e o fogo (tão reconfortante como atemorizador), o denso arvoredo e o misterioso ecrã adicionam ao projecto fantasmagórico. No interior de uma floresta que oscila pelo vento, a fluorescência dos raios eléctricos de *Nabua* corta a tela: para dentro da noite cerrada, os rapazes chutam as bolas em chamas que vão incendiar o filme.



Figuras 8-9: Fotograma de *Phantom of Nabua* (2009). © Simon Field & Keith Griffiths.

A gravação de *Nabua* aconteceu em simultâneo à de *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* e os dois projectos têm a floresta como protagonista comum. Para Weerasethakul, a escuridão do bosque é o eterno lugar de mistério onde as fronteiras entre o real e o ficcional se dissolvem. A modernidade interrompe-se neste cenário para lá do tempo e, como um filme dentro do filme, passado e presente coexistem, simultâneos a um mundo natural com vocação mágica, povoado por espectros e fantasmas, por mitos e sombras. Misteriosa como essa noite permanente, *Nabua* é um ensaio nostálgico que brota das formas da natureza: aqui, escapados ao branco da tela, os vultos da imaginação concretizam-se.



Figura 10: Fotograma de *Sakda (Rousseau)* (2012). © Kick the Machine.



Figura 11: Fotograma de *Powerboy (Mekong)* (2011). © Kick the Machine.

Pelo tricentenário do nascimento de Jean-Jacques Rousseau, 55 cineastas prestaram homenagem a um dos maiores pensadores do Século das Luzes. Nesta multiforme colecção, intitulada *La Faute à Rousseau*, Apichatpong assina *Sakda* (2012), uma narrativa enigmática que se passa nas margens do Mekong, tal como a longa do mesmo ano, *Mekong Hotel* (2012). Sob a oscilação das luzes, o anónimo protagonista sussurra para um microfone as palavras que veremos ecoar sem corpo à beira-rio, como se reencarnasse - só sopra - entre os verdes. Este é um cinema de véus e de máscaras, de reconfigurações e alter-egos, tão habitado por jovens e homens (que nos recordam da progressão do realizador, hoje com 48 anos) como

por monstros, homínidos e animais. No seu transmorfismo animista, estas figuras sucessivas evocam o tópicos da reencarnação, estreitamente ligando o cinema do tailandês à religião maioritária do país, o budismo. Abordada em trabalhos prévios como *Syndromes and a Century* (2008), *Tropical Malady* (2004) ou o emblemático *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (Palma de Ouro em Cannes em 2010), a questão da reencarnação funciona, para lá da sua acepção religiosa, como um projecto de optimismo: se a morte não é definitiva, como nos explica o recente *Cemetery of Splendor* (2016), cabe ao progresso olhar para trás e *recordar as vidas passadas*.



Figura 12: Vista sobre a exposição: *Video-diary - TON* (2004). © Núcleo de Arte Oliva.



Figura 13: Vista sobre a exposição: *Video-diary - One Water* (2013). © Núcleo de Arte Oliva.

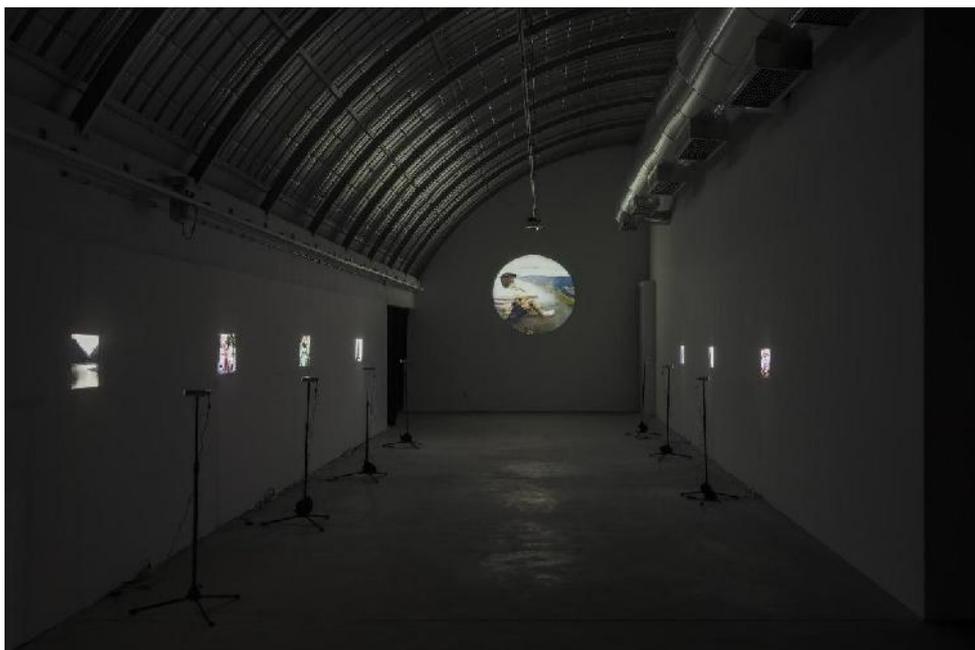


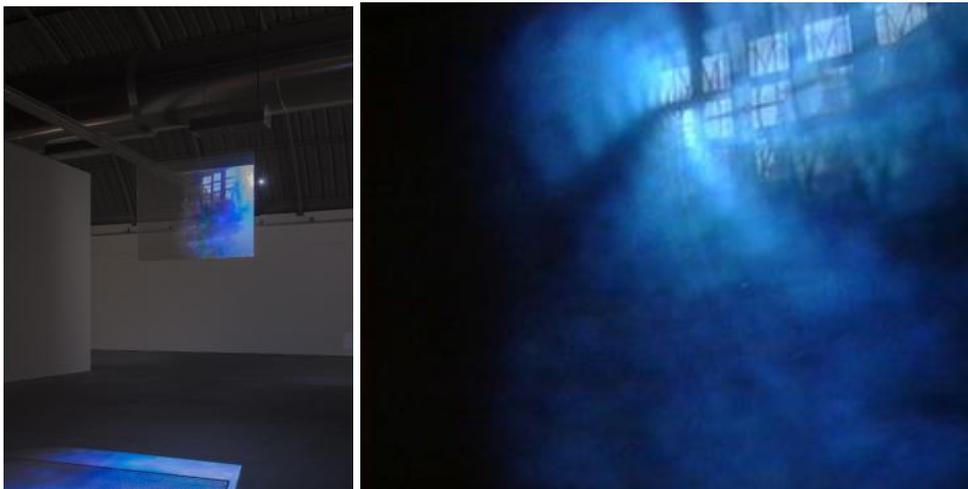
Figura 14: Vista sobre a exposição: *Father* (2014), *For Monkeys Only* (2014), *Blue Propeller* (2013). Ao fundo, em projecção circular: *Memoria*, *Boy at Sea* (2017). © Núcleo de Arte Oliva.

Em corredor, uma série de diários filmados alinha pequenas projecções que, espécie de esboços em vídeo, funcionam como janelas para o dia-a-dia de Apichatpong na Tailândia, acrescentando detalhes sobre os seus projectos e protagonistas. A exposição destes *mundos privados* revela a importância em aceder à obra de arte acabada tanto quanto à biografia que a enquadra, nivelando quem mostra a quem vê e diluindo as fronteiras entre experiência artística e quotidiana. Ao meditar sobre as condições que possibilitam o gesto artístico, Rancière ressalva-o enquanto modo de aproximação social, na medida em que volta uma individualidade para o exterior, *participando na criação de um comum*:

Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière 2009, 17)

Em *One Water* (2013), encontramos Tilda Swinton, amiga de longa data do cineasta, a contar os seus sonhos a Joe atrás da câmara. *TON* (2004) é o nome de outro dos seus colaboradores que visita a área militar de Kaeng Krajan Dam para estudar as rotinas dos soldados, pesquisando para o filme *Tropical Malady* (2004). Entre fragmentos que funcionam como estudos sobre o gesto, vemos em *Father* (2014) o seu pai, médico, a injectar-se no estômago e, em *Blue Propeller* (2013), vemos unhas a ser pintadas de azul (para imitar céu e mar), assim aliviando o clima cinzento do dia. Como exercícios caleidoscópicos, os coloridos *For Monkeys Only* (2014), *Ashes* (2010) e *Frog* (2014) interpelam-nos com superimposições e justaposições

de padrões, luzes e formas, adicionando à textura onírica que alicerça o estilo de Apichatpong. Pontuando o espaço com um halo, o círculo projetado de *Memoria*, *Boy at Sea* (2017) retém, numa sucessão de *snapshots* protagonizadas por Connor Jessup, o seu fascínio pela fotografia e pela iluminação. Misteriosamente descrevendo a deambulação solitária de um rapaz na praia, de manhã à noite, estas imagens a cores - que exploram os limites de sensibilidade da película - foram produzidas em paralelo com outras filmagens para o *Memoria Project* (2017), na área de Nuquí, na Colômbia.



Figuras 15-16: Vista sobre a exposição: *Windows* (1999). © Kick the Machine.

A construção desta *rêverie* é materialmente transposta para a projecção: em *Windows* (1999), a transparência escultórica dos ecrãs convida à deambulação entre eles. Sob os diversos ângulos, é possível a fusão de quem vê com o feixe de luz que compõe a imagem, participando nela e modificando-a, assim transcendendo o seu lugar de espectador. Segundo o autor, *Windows* é um projecto improvisado que “captura pequenos movimentos físicos através da lente” e que, na sua projecção sobre lâminas de acrílico suspensas, as transforma em fascinantes esculturas que, iluminando a escuridão, convocam uma *impressão de religiosidade* à escala humana. Apropriando-se dela através do seu percurso, o espectador que se aproxima é agente ativo na recomposição livre da imagem.



Figura 17: Vista sobre a exposição: *Fireworks (Archive)* (2014). © Núcleo de Arte Oliva.



Figura 18: Vista sobre a exposição: *Fireworks (Archive)* (2014). © Kick the Machine.

Fireworks (Archives) (2014) foi produzido na sequência de *Cemetery of Splendor* (2017) e, sonho ou pesadelo, funciona como uma “alucinatória máquina de memória” (Weerasethakul apud SCAI; tradução minha). Ao mostrar as monumentais estátuas em forma de animais construídas num templo budista em Wat Kaewku, Nong Khai, na fronteira entre o Laos e a Tailândia, recorda uma origem relacionada com mitos, fantasias e crenças populares, recapitulando os ensinamentos budistas sobre a reencarnação. Continuando a trabalhar com atores locais, em *Fireworks (Archives)*, Apichatpong experimenta com luz e sombra entre fogos-de-artifício filmados à noite e explica como “a luz tem um significado diferente para as diferentes pessoas. Pode representar medo ou beleza. A mesma luz

pode, por vezes, evocar significados diferentes” e esclarece: “Neste caso, o *arquivo* convoca a memória, as coisas, os estados de espírito diversos” (Weerasethakul apud SCAI; tradução minha). Articulador de experiências expandidas, Apichatpong é, mais do que um realizador, um artista visual, que hoje se exprime à altura das profecias de Gene Youngblood (1970, 41; tradução minha): “o cinema expandido não é um filme: é, tal como a vida, um processo do tornar-se.”



Figura 19: Fotograma de *TEEM (The Vapour of Melancholy)*, 2014-2018. © Kick the Machine.

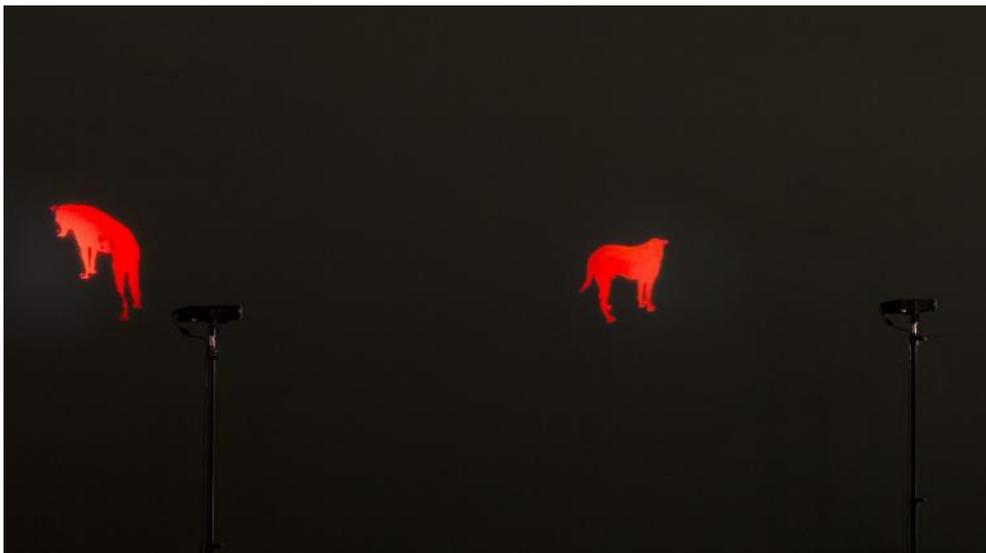


Figura 20: Vista sobre a exposição: *The Palace (Pipittapan Tee Taipei)*, Thailand (2007). © Núcleo de Arte Oliva.

Prosseguindo pelo “realismo surrealista” (Oklahoma City Museum of Art; tradução minha), que inconfundivelmente descreve o estilo do tailandês, *A Serenidade da Loucura* estrutura-se entre duas secções principais: uma dimensão mais sinestésica e abstracta, que interpela à participação no espaço, e uma outra de evocação memorial, onde surgem amigos, família, colaboradores e onde se dispõem objectos significantes. Num percurso construído em lugares onde a recordação, o sonho e a realidade se desdobram, a exposição *A Serenidade da Loucura* ecoa o comentário sociopolítico, reunindo as insígnias de um criador que constantemente contorna lógicas e linearidades para, contra as convenções, inventivamente demonstrar como aquilo a que chamamos cinema podem ser muitas coisas.

BIBLIOGRAFIA

- Alexandre, António Franco. 2004. *Aracne*. Lisboa: Assírio a Alvim.
- CineArchives. 2011. “Haiku (Apichatpong Weerasethakul, 2009)”.
Acedido em 28 de Janeiro de 2019.
<http://cinearchives.blogspot.com/2011/06/haiku-apichatpong-weerasethakul-2009.html>
- Comer, Stuart. 2009. “Apichatpong Weerasethakul. Primitive”.
Acedido em 28 de Janeiro de 2019.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/weerasethakul-primitive-t13564>
- Curators. 2017. “Apichatpong Weerasethakul: The Serenity of Madness”. Acedido em 28 de Janeiro de 2019.
<http://curatorsintl.org/exhibitions/apichatpong-weerasethakul-the-serenity-of-madness>
- Hangar Biccoca. 2013. “Apichatpong Weerasethakul”. Acedido em 28 de Janeiro de 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=xLLjafasEAU>
- Kick The Machine (s.d.) “FAITH”. Acedido em 28 de Janeiro de 2019.
<http://www.kickthemachine.com/page80/page22/page13/page81/index.html>
- Kick the Machine (s.d.) “Window”. Acedido em 28 de Janeiro de 2019.
<http://www.kickthemachine.com/page80/page1/page44/index.html>
- Natálio, Carlos. 2013. “Adrian Martin: ‘O filme mais belo é aquele que transportas dentro de ti.’, parte I”. À *Pala de Walsh*.
Acedido em 28 de Janeiro de 2019.
<http://www.apaladewalsh.com/2013/01/adrian-martin-o-filme-mais-belo-e-aquele-que-transportas-dentro-de-ti-parte-i/>

- Oklahoma City Museum of Art. 2018. "Apichatpong Weerasethakul: The Serenity of Madness". Acedido em 28 de Janeiro de 2019. <http://www.okcmoa.com/visit/events/apichatpong-weerasethakul-serenity-madness/>
- SCAI. 2014. "Apichatpong Weerasethakul: Fireworks (Archives)". Acedido em 28 de Janeiro de 2019. https://www.scaithebathhouse.com/en/exhibitions/2014/09/fireworks_archives/
- Tate Modern. 2016. "Apichatpong Weerasethakul: 'I escape into the movies'". Acedido em 28 de Janeiro de 2019. <https://www.tate.org.uk/art/artists/apichatpong-weerasethakul-14213/apichatpong-weerasethakul-i-escape-movies>
- Ranci re, Jacques. 2009. *Est tica e Política. A Partilha do Sensível*. Brasil: Editora EXO.Experimental.
- Weerasethakul, Apichatpong. 2008. "Early Spring in Sicily". *GAGARIN* #9 (1): 53-54 https://www.gagarin.be/back_issues/artist/129/apichatpong-weerasethakul
- Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. Nova Iorque: P. Dutton & Co., Inc.