

---

# ***Substância e poíesis em Apichatpong: o conhecimento como potência***

*Juliana Alvarenga Freitas\**

---

RESUMO: Os filmes *Tio Boonmee que podia se recordar de suas vidas passadas* e *Síndromes e um século*, do artista visual e cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, são analisados a partir dos conceitos de *substância* de Aristóteles e de *poíesis* do filósofo italiano Giorgio Agamben. As obras desvelam o conhecimento se afirmando como mais potentes, no sentido colocado por Agamben, através de estruturas poéticas usadas pelo artista, como a inserção de elementos fantásticos e míticos nas obras, e a presença de dualidades. Seus filmes apresentam transformações análogas às do conceito de *substância* de Aristóteles: processos dinâmicos que se dirigem para sua própria *potência*. Apichatpong nos aponta para a necessidade contemporânea de reinserção da natureza na cultura.

PALVRAS-CHAVE: *substância, poíesis, Apichatpong*

ABSTRACT: The films *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* and *Syndromes and a Century*, of the Thai visual artist and filmmaker Apichatpong Weerasethakul, are analyzed according the Aristotle's concept of *substance* and the Italian philosopher Giorgio Agamben's concept of *poiesis*. The works unveil knowledge asserting them as more powerful in the sense placed by Agamben, through poetic structures used by the artist, as the inclusion of fantastic and mythical elements in the works, and the presence of dualities. His films show analogous

---

\*Juliana Alvarenga Freitas é mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro (UA), Portugal. E-mail: jualvarengaf@gmail.com

transformations to the concept of *substance* in Aristotle: dynamic processes directed to their own *potency*. Apichatpong points us to the contemporary need for reintegration of nature in culture.

KEYWORDS: *substance*, *poiesis*, Apichatpong

Apichatpong Weerasethakul (1970- ) é artista visual e cineasta tailandês. Em seus filmes e videoinstalações com frequência aparecem fantasmas, seres fantásticos e míticos. Sua poética se desdobra em processos de transformação, nos quais a natureza tem um papel determinante.

Os processos e transformações das obras de Apichatpong podem ser compreendidos a partir do conceito de *substância* em Aristóteles, no qual o *vir a ser* se expressa em um *dinâmico*. Este processo sempre em movimento da *substância* não está limitado pela matéria. Por outro lado, a presença do animismo em sua obra pode ser pensada a partir do conceito de *poiesis*<sup>1</sup> do filósofo italiano Giorgio Agamben, fundamental para existência da potência — desvelamento de um conhecimento.

*Poiesis*, para Agamben, reside na “produção da verdade e na abertura que resulta dela.” (AGAMBEN, 2012, p. 122) É desta abertura que trata Apichatpong ao inserir o sobrenatural em seus trabalhos tornando-os mais *potentes*. A noção de *potência* para Agamben é baseada na coexistência e interdependência da dualidade *prâxis/poiesis*. A *potência* para o filósofo pode ser encontrada na raiz da *poiesis*: “estava no centro da *poiesis* ... a produção na presença, isto é, o fato de que, nela, algo viesse do não ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra...” ou seja, a *poiesis* entendida como “um modo de verdade, entendida como des-velamento” (AGAMBEN, 2012, p. 118)

Este des-velamento que nos diz Agamben está presente nas obras de Apichatpong, nas quais ligações de coexistência e interdependência entre *prâxis/poiesis*, assim como a interligação entre sua vida e parte de sua biografia e o próprio trabalho, assumem a experiência e mesmo a subjetividade, como um substrato a ser desenvolvido como guia de processo criativo. Filho de médicos, o cineasta cresceu em área de hospital rural na Tailândia, o que lhe permitiu

pensar a saúde em termos mais amplos, questionando como o conhecimento da medicina moderna se relaciona com o homem e sua ligação com o *kosmos*.<sup>2</sup> Apichatpong, de diversos modos, apresenta ideias sobre a problemática do homem apartado da natureza, sobre crenças e mitos que podem ser traduzidas como um outro modo de acesso ao conhecimento, tão plausível como o da medicina moderna.

Em uma aula no MALBA, Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires, Apichatpong afirmou que uma das questões centrais de sua obra remete para como o homem se utiliza de artifícios e de remédios para suportar a natureza, ou para controlá-la, o que afirma ser algo impossível. A coexistência de opostos em sua obra é constituída de ambiguidades que se colocam lado a lado, sem qualquer prioridade de um dos lados, como no conceito de *substância* de Aristóteles. A importância dada às passagens ocupa em sua obra um lugar central, sem que o momento anterior e o posterior tenham ênfases diferenciadas, e tampouco são encadeadas em qualquer narrativa dramática, há apenas a existência de uma constante transformação.

Como na *poiesis* de Agamben, aqui a importância consiste em seguir uma alternância de estados como estratégia de desvelar a *potência*. O filme *Tio Boonmee que podia se recordar de suas vidas passadas* (*Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*) é um longa metragem produzido em 2010 gravado em 16mm. É parte integrante do projeto de Apichatpong chamado *Primitive*, uma série de vídeos e de instalações realizadas pelo artista desde 2009 em Nabua, vila no nordeste da Tailândia.

*Primitive* trata de reencarnação e transformação. É a reencarnação da presença (e ausência). É também a reencarnação do cinema como um meio de transporte, como no tempo de Méliès: o filme nos leva de nosso próprio mundo. (APICHATPONG, 2008)<sup>3</sup>

O filme *Tio Boonmee* conta uma história de um homem, Boonmee, que está morrendo de doença renal em uma fazenda no meio da floresta e é visitado pelo fantasma de sua mulher e por seu filho, Boonsong, que, após ter desaparecido na floresta, regressa na forma de uma estranha criatura semelhante a um macaco. Boonsong é reconhecido pela família mesmo sem ter aspecto humano, para eles a criatura macaco continua sendo o mesmo. Como na transformação da *substância* de Aristóteles, Boonsong passa a outros estados a caminho do seu devir e substancialmente continua o mesmo.



**Apichatpong Weerasethakul**

Frame do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, 2010.

Longa metragem em 16mm

(Boonsong transformado em criatura macaco)

Para o estudo das dualidades presentes na natureza, como nos apresenta Apichatpong em seus trabalhos, Agamben considera fundamental o conceito de *substância* de Aristóteles. Para o filósofo grego, a *substância* está interligada com a transformação, com o devir, com a noção de tornar-se o que realmente é, independentemente da presença ou não da matéria.

Dizemos que um dos gêneros dos seres é a substância. E substância, primeiro, no sentido de matéria — que por si mesmo não é algo determinado —, e ainda no sentido de figura

e forma — em virtude do que já se diz que é algo determinado — e, por fim, no sentido composto de ambas. A matéria, por sua vez, é potência, ao passo que a forma é atualidade. (ARISTÓTELES, 2012, p. 71)

A forma<sup>4</sup> pode existir sem a matéria e é ela que determina a matéria, noção fundamental para a transformação dos seres de Apichatpong, o que faz Boonsong continuar a ser o mesmo apesar de estar transformado em um macaco. A palavra *substância*<sup>5</sup> é um substantivo feminino formado a partir do particípio presente do verbo ser e pode ser traduzida do grego quer como substância ou como essência. Substância é o substrato da mudança, isto é, aquilo que permanece o mesmo sob as modificações; donde a forma ser considerada *substância*. (GOMES DOS REIS, 2012, p. 147-148)

Aristóteles sugere que a *substância* não é a matéria, mas a forma (realização da transformação), um trânsito em direção à *potência*. Assim também seria “o processo central da obra de Joe<sup>6</sup>: a transmutação, a destruição a transformação. Se for possível identificar um grande tema em toda sua obra, sem dúvida este é o terreno”. (GOMES, 2010)

Apichatpong trabalha o elemento mágico justaposto com elementos da cultura contemporânea e coloca o mito em posição de irrelevância completa se tratado como questionamento quanto à sua existência e realidade. Desta forma, Apichatpong potencializa o mágico através de uma estrutura poética que nos envolve em problemáticas atuais da humanidade, como o uso contemporâneo da medicina e a tentativa de controle de processos naturais. Podemos ver em alguns pontos do filme a transformação de Boonmee em peixe, outra vida do personagem que volta a ser humano no momento seguinte.

Joe conclui com uma sequência que ocorre após a morte de Boonmee — em dois ambientes, um moderno quarto de hotel completo com televisão e um restaurante fino. Espírito e carne são divisíveis — sem muito barulho, eles simplesmente se dividem diante de nossos olhos”. (KAUFFMANN, 2011, p.18)<sup>7</sup>

Da mesma maneira, sem qualquer ênfase narrativa ou dramática, na parte final do filme dois personagens olham para si próprios sentados e hipnotizados pela televisão. Os personagens se tornam duplos de si mesmos, como se o simétrico de cada um não participasse ativamente da cena — como a forma sem matéria que nos diz Aristóteles.



**Apichatpong Weerasethakul**

Frame do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, 2010.

Longa metragem em 16mm

(Personagens duplicados vivem, em um mesmo momento, situações diferentes)

Este trabalho tem uma forte relação com o ambiente hospitalar e com a natureza. Boonmee faz sua diálise no meio da selva. “Este toque moderno pretende aparentemente afirmar que o sobrenatural persiste na idade da ciência.” (KAUFFMANN, 2011, p. 18)<sup>8</sup> Nas diversas cenas de diálise, a mesa de medicamentos tem como fundo a selva, que invade o ambiente com seus sons e movimentos lentos. A floresta se faz mais interna do que externa ao quarto da diálise e as cenas se alongam ao máximo. Parece que estamos acompanhando uma cena de hospital por uma fresta da janela. Ignorando a presença do espectador, nada acontece na narrativa, a câmera não se mexe, os gestos são lentos e os sons da florestas parecem ser os diálogos. Ali parece existir apenas o hospital e a selva, a tentativa artificial através da tecnologia médica de estender a vida de Boonmee, que parece já ver a morte pela janela, ao assistir a floresta que já reflete seu processo moribundo. Aqui encontramos a noção de *potência* aristotélica gerada pela coexistência do artificial e do natural.



**Apichatpong Weerasethakul**

Frame do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, 2010.

Longa metragem em 16mm

(Rotina hospitalar no meio da selva)

A imagem dos olhos vermelhos de Boonsong, o filho macaco de Boonmee, causa impacto imediato. A beleza aparece como oriunda de algo entre a mágica e os aparatos técnicos, na luz dos olhos e da alma da criatura, na selva e no controle humano da própria vida. Os olhos vermelhos, que parecem querer se orientar pelos sons da floresta que surgem de todas as direções, parece alterar a própria posição do espectador, que torna-se assim o alvo a ser surpreendido em meio da escuridão — como se o inesperado estivesse para acontecer a qualquer momento, lentamente esse se transforma e o suspense vai se dissolvendo até desaparecer, tornando-se mágico o que nos parece comum e esperado. Esse elemento fantástico parece sustentar a beleza, sem ser ele mesmo posto em questão: simplesmente existe.

Nem dramático nem narrativo, o filme é uma série de episódios tratados de uma forma que o público aparentemente reconhece. Para Joe, no entanto, a aceitação do sobrenatural pelo

público se dá, obviamente, sem qualquer problema. Esta aceitação, estranhamente, nos ajuda a fazer o mesmo". (KAUFFMANN, 2011, p. 17)<sup>9</sup>

O confronto entre a posição humana / animal em meio à selva se mistura a uma outra situação de dicotomia, a presença / ausência de um corpo com a aparição e desaparecimento de um fantasma. A luz vermelha guia toda a estranheza quando a criatura sai da escuridão da floresta e senta-se à mesa para um diálogo entre fantasmas e vivos. O pai e o fantasma da mãe se reencontram depois de dezenove anos e os personagens parecem não ser afetados pelo inusitado de seus estados de fantasma e macaco, e nem pelo fato de terem aparecido após longo tempo. O reencontro acontece num desenrolar de diálogos incomuns apresentados como corriqueiros. Boonmee chega a oferecer um copo de água para o fantasma de sua falecida esposa.

Tudo é lento na cena, a câmera move-se pouco ou está parada, a luz é baixa ou quase nenhuma, os tempos entre as falas são longos. O filho que se transformou em macaco e vive na floresta é capaz de sentir as transformações trazidas pelas doenças, como se estivesse ligado a toda expressão simultânea de vida e de morte, seja ela animal, vegetal ou humana. O filho macaco vem dizer ao pai que as criaturas da floresta sentem o cheiro da doença/morte de Boonmee, a floresta parece compartilhar da sua dor. Apichatpong declara que a floresta é o seu melhor personagem, ela se altera e se transforma, é dependente da luz, da temperatura, como *substância* em seus processos de transformação.

A declaração de que "*Tio Boonmee* é um filme de sublimação das operações fundamentais do cinema" (NOGUEIRA, 2010) se refere às relações com a passagem da luz, a movimentação lenta da câmera, a ausência de dramaticidade, a narrativa não central, todas características citadas por muitos dos autores estudiosos de Apichatpong em relação a quase todas suas obras. (NOGUEIRA, 2010)

Como a característica do devir da *substância* de Aristóteles, em *Tio Boonmee* o importante é evidenciar as transformações sem que algum estado tenha maior relevância do que outro, o tornar-se o que já era em *potência* originalmente. O personagem que dá nome ao filme se lembra de várias de suas vidas — como homem, como peixe, como planta —, que parecem ser alternadas e coexistentes em um mesmo tempo, sem que haja nada de determinante para a narrativa fílmica. Apichatpong apresenta a simples existência da dualidade, sem

qualquer discurso sobre uma maior relevância de um pólo sobre o outro: “*Tio Boonmee* é uma afirmação do poder de transformação, de que toda destruição, toda morte, leva a um outro estado”. (ANDRADE, 2010) O conceito de transformação em *Tio Boonmee* não vem apenas da ideia de morte e outras formas de vida. A luz é um elemento formal que o autor usa para discorrer sobre a transformação *substancial* de estados naturais e artificiais, que sugerem presenças e ausências.

É a mesma luz, desde sempre, mas ela é sempre diferente, em cada aparição. Assim funcionam as transformações para Joe: sempre o mesmo, sempre diferente. [...] Tio Boonmee faz delas um grande inventário, combinando-as numa mesma cena, na casa, ou iluminando uma cachoeira com luzes nada naturais, estudando todas as suas variações. (GOMES, 2010)

É a luz, esse pulsar entre a ausência e a presença, que marca a transformação do filho em macaco, narrada em seu diálogo de reencontro com o pai. Boonsong conta que fotografava a floresta quando percebeu, nas fotos reveladas, uma criatura semelhante a um macaco. Desde este momento passa a perseguir a imagem, tentando fotografar a criatura e, ao mesmo tempo, se comunicar com ela. Neste processo, ele mesmo se torna o objeto de sua busca e assim se transforma na criatura. Na medida em que sente sua pupila dilatar, a luz faz com que desapareça a imagem diurna. A bela cena nos mostra a visão das copas das árvores, com o sol intenso, ficando cada vez mais escuro até seu desaparecimento, que marca a completude do processo de transformação do homem no animal, permanecendo *substancialmente* o mesmo.

Boonsong reclama da luminosidade na reunião com sua família, explica que só consegue enxergar no escuro, se transformou por definitivo em uma criatura noturna. O instigante da escolha da luz como o elemento formal, no qual se observam as dualidades em constante transformação, é que ela mesma carrega em si características de oposição. A luz é uma pulsão, que oscila entre a materialidade e a não materialidade, como no conceito de *substância* de Aristóteles. É também a alma do cinema, que se coloca entre pares opostos do que é real e do que não é real, da experiência da memória construída e da memória vivida. “É um macaco-fantasma mas ainda é Boonsong”. (GOMES, 2010) Quando ele reaparece depois de 19 anos, e não mais na forma humana, a família o reconhece sem levantar qualquer suspeita se a criatura seria ou não Boonsong. A forma poética que o artista nos apresenta é a existência de algo que permanece em seu par de contrário, e pode ser esse o elo de ligação entre

a existência desta dualidade dinâmica e nossa reintegração com a natureza, que o artista reclama como necessária.

O filme *Síndromes e um século*<sup>10</sup> é um longa metragem lançado em 2006, escrito e dirigido por Apichatpong. A obra nos mostra duas rotinas de hospital, um localizado na cidade de Bangkok e outro em área rural. O filme tem uma óbvia relação com o duplo: é dividido em duas metades, em que se repetem cenas com os mesmos atores. Apichatpong relata que a primeira parte, passada em um hospital em meio a uma floresta, se relaciona com o namoro de seus pais, médicos, e que a segunda parte, em um hospital na cidade de Bangkok, de como esse fato se relaciona com a contemporaneidade. (APICHATPONG, 2010)

O filme é uma reinvenção da memória do seu autor, uma ficção que transforma o ambiente hospitalar onde viveu em uma reflexão sobre o cientificismo médico e o espiritualismo budista tailandês. O filme mostra o duplo e a repetição, é dividido em duas partes, sendo a segunda uma repetição simétrica da primeira. A segunda metade da obra recomeça em outro ambiente, do hospital urbano, e tem o mesmo jogo de plano e contraplano da primeira metade passada em um hospital em meio rural. Em *Síndromes*, há sempre um recomeço e um ritmo lento.

Apichatpong ao falar deste trabalho (APICHATPONG, 2010) relata que o tempo de um hospital é semelhante ao tempo cinematográfico por ser distinto do real, por ser mais dilatado. O artista mostra como traduz para o movimento de câmera toda a lentidão asséptica da medicina em uma cena onde médicos conversam com uma paciente sentados à mesa em um hospital. A câmera passa de um a um dos médicos, como se os estivesse circundando, bem lentamente, e alguns a olham diretamente quando ela passa.

**Página Oposta**

**Apichatpong Weerasethakul**

Frame do filme *Síndromes e um século*, 2006.

Longa metragem em 35mm

(Conversa entre médicos; e a personagem passa por um longo *travelling* encarando a câmera)



Em outro longo e lento *travelling*, Apichatpong inicia a cena com a conversa entre os personagens ao centro, mais longe do espectador. Mas um som de uma conversa constante e em tom mais baixo nos deixa mais próximo do casal que está fora do campo, só nos mostra metade da face do homem na direita do quadro. Ao começar *travelling*, aparece a mulher com quem o homem conversava, que agora aparece por inteiro, enquanto ela encara a câmera.

Segundo o artista declara, em um hospital as pessoas falam e se movem menos e mais devagar. O autor atribui essa sua percepção temporal à sua vivência com hospitais, critica o incessante desejo da humanidade de se sentir melhor, de não querer sentir qualquer desconforto, e a busca por remédios que mantenham as pessoas todo o tempo felizes. Apichatpong assume também sua obsessão por hospitais, esse lugar onde se tem a ilusão de controle dos processos naturais, onde se poderia determinar a continuidade da vida. (APICHATPONG, 2010)

A dualidade em *Síndromes* apresenta-se com repetições que mostram pequenas diferenças a cada vez que aparecem. O diretor não aparenta ter qualquer apego a qualquer dos fatos da narrativa — eles apenas acontecem, na sucessão lenta das repetições e das ambiguidades.

No entanto, Joe pode explicá-las, elas acabam simplesmente como possibilidades alternadas, que surgem sem nenhuma ordem particular e a elas não se necessita dar nenhum valor absoluto, mas desde que todas podem ser reais, também parecem igualmente vivas, e milagrosas. (KLAWANS, 2007, p. 50)<sup>11</sup>

Na primeira consulta médica mostrada no filme, uma médica entrevista um colega, ao lado de uma janela onde só se vê o verde da paisagem. Um *travelling* lento segue até a janela, da visão do paciente, que se funde com a vidraça e a ultrapassa, quando passamos a vislumbrar a paisagem ainda com a voz em *off* dos personagens. Há aqui uma sensação de estar na paisagem e ao mesmo tempo fora dela, presente na materialidade do som dos diálogos dos personagens. Esse é um dos pares de opostos que se dão no decorrer do filme: a ausência da imagem com a presença narrativa do som, assim como a luz, que na primeira metade é natural e na segunda metade é artificial, em alguns momentos em um primeiro plano é escura enquanto ao longe se mostra clara.

Em entrevista a um paciente monge, na primeira parte do filme, vemos a médica de frente e o monge de costas, e na segunda parte vemos a inversão simétrica, agora também de gênero, pois é um médico que aparece de costas e o monge de frente. Nessas entrevistas ao monge, que pede medicamentos para dormir, as funções são invertidas: em ambas as cenas, o monge oferece ervas medicinais aos médicos, dizendo de suas propriedades curativas, enquanto os médicos escutam com consideração a sabedoria budista. Em *Síndromes e um século*, Apichatpong mostra que a dualidade gera uma potencialidade na obra, análogas à dualidade forma e matéria da *substância*.

O imaginário para Apichatpong consiste em uma ampliação dos conceitos filosóficos que apresenta, e pode ser compreendido através do que Agamben chama de *espírito fantástico*, algo entre as partes opostas que nos revela o conhecimento potencial através de uma reintegração com o que denomino neste trabalho de *saberes naturais*. *Espírito fantástico* é um "intermediário entre o racional e o irracional, entre o corpóreo e o incorpóreo, do qual se serve a divindade para comunicar-se com o que está afastado dela" (AGAMBEN apud CASTRO, 2012, p. 37)

O cineasta nos traz mitologias, elementos mágicos e fantásticos para uma espécie de cura da cultura, através da reintegração da natureza na cultura. Uma cura que usa elementos mágicos como estratégia para retornar ao conhecimento perdido na cultura contemporânea. A doença,

entendida como uma desconexão do homem com o *kosmos*, seria um alerta produzido pelo corpo para que este se reintegre e se reconecte ao todo. Nessa perspectiva, a cura seria um processo de incorporação do todo no individual, restabelecendo a conexão perdida do homem com o *kosmos*. Para que essa conexão aconteça, é necessária a inclusão do mágico e do rito, que por esse motivo são entendidos como remédios — são os responsáveis pela cura.

A dualidade na obra de Apichatpong pode ser pensada como uma analogia aos binômios cultura/natureza, real/imaginário e também à noção aristotélica de forma/matéria. Usando como estrutura da sua *prâxis a poíesis*, os pares de opostos estabelecem uma relação de coexistência e interdependência. A cura seria a manifestação dessa coexistência e interdependência. Para a então necessária cura de um tempo contemporâneo, algumas estratégias são desenvolvidas pelo cineasta no sentido de apontar a solução de reintegração aos *saberes naturais*, a possibilidade de incluir o mágico e o mítico no processo de desvelamento do conhecimento.

O tempo mitológico tem características de repetição, de desenvolver caminhos cíclicos. Cada vez que revisitamos a possibilidade de uma arte curativa, mágica ou mitológica, agregamos outras reflexões importantes e necessárias para que possamos, espectadores e criadores da obra, acessar o conhecimento latente presente nas obras, nos artistas e também nos espectadores.

O mito pressupõe um espaço para devoção vinculado a uma *poíesis* que abre espaço para a reflexão. Hoje podemos perceber uma aproximação das artes com as ciências, utilizando de instrumentos científicos para trazer para o campo artístico conhecimentos específicos. Os trabalhos de Apichatpong, contudo, estão se direcionando ao conhecimento de modo diferente, através da própria *poíesis*, mesmo que essa venha a buscar a temática de seus mitos e mágicas em um conhecimento dado como científico. Desta forma, ele identifica a reintegração com os *saberes naturais* como possibilidade de reversão de um processo atual doente.

É fundamental para o acesso ao conhecimento escolhas de soluções para além das já dadas anteriormente. Adotar uma premissa mágica ou mítica é criar de início situações controversas que não aceitam soluções dadas *a priori*. Essa condição estrutural das obras criadas por Apichatpong pressupõe soluções geradas através dos processos de transformação, e que muitas vezes constituem mais uma abertura dos pontos de vistas do que propriamente uma solução com explicações e comprovações.

Se Apichatpong realmente procura por algum conhecimento, não é para “explicar, descrever ou interpretar” a Tailândia para estrangeiros, mas antes, pelo contrário, para colocar em movimento um exercício que finalmente gera, no mínimo, um conhecimento-afirmação sobre o conhecimento.” (FERRARI, 2006)<sup>12</sup>

Apichatpong não aponta um único caminho, mas uma multiplicidade que se constitui por pares de sentidos opostos que desvelariam o conhecimento potencial. Seus procedimentos artísticos ambientam uma liberdade para a escolha do caminho que entra em movimento e gera a ativação de outros saberes no exercício do pensamento, “conota um valor por submeter aos sentidos o modo holístico como um meio para o conhecimento, cura e transformação pessoal, acima e contra os valores contemporâneos prescritos dentro de um contexto social.” (FERRARI, 2006, p. 39)<sup>13</sup>

Podemos perceber como fundante uma problemática contemporânea: a divisibilidade. Para Aristóteles, a definição é impossível, sendo o mais próximo que podemos chegar de algo é determinado por dois lados. (ARISTÓTELES, 2012) Essa noção aristotélica é oposta ao absolutismo determinista das verdades comprovadas no campo do conhecimento e liberta, tanto a biologia-medicina quanto a arte, de direcionarem suas atividades para o encontro com essa única perspectiva adequada. Por ser impossível a definição, é necessário buscar lados diferentes para nos aproximarmos do conhecimento, que só é possível por conter em si duas faces distintas. Dentro dessa pluralidade evidente do nosso mundo contemporâneo, a arte também tem assumido múltiplas óticas. Encontramos grande quantidade de obras que mantêm alguma relação com a natureza na produção contemporânea atual. Apichatpong nos apresenta a dualidade do vir a ser *substancial* de Aristóteles utilizando a estrutura da *poiesis* de Agamben: a transformação, o processo, o mítico, o mágico, o fantástico, o anímico. Assim, Apichatpong nos apresenta um caminho possível: a reintegração da cultura na natureza como alternativa para uma cura dos males da contemporaneidade.

*Artigo recebido em setembro de 2014 e aprovado em outubro de 2014.*

## Notas

1 Quando se translitera (muda para o alfabeto latino termos em alfabeto grego), não é obrigatório o uso de acentos, é um critério adotado por cada autor. Porque pesquisei *práxis* e *poiesis* no autor italiano Giorgio Agamben que adota os acentos, para padronização do texto, opto também pelo uso dos acentos, referidos também no dicionário grego: *práxis* (ALMEIDA PRADO, 2010, 119, Vol 4) e *poiesis* (ALMEIDA PRADO, 2010, 101, Vol 4).

2 Do grego *kósmos*, tem, entre outros, os significados de: “3. Boa ordem; disciplina; regra; medida 5. Ordem do universo; cosmo; mundo; universo” (ALMEIDA PRADO, 2010, 88, vol.2)

3 “Primitive is about reincarnation and transformation. It’s a reincarnation of presence (and absence). It’s also a reincarnation of cinema as a means of transportation as it was in the time of Melies: the ‘motion picture’ carries us from our own world.” (APICHATPONG, 2008)

4 Do grego *eidos*. No dicionário grego possui, entre outros, os significados: 1. aspecto; forma; aparência 2. beleza 3. característica própria de uma pessoa ou de algo; constituição física; natureza 4. modo de ser; situação; modo de agir 5. método 6. grupo que apresenta as mesmas características; espécie; classe; categoria 7. forma, (oposto a matéria) 8. causa formal 9. (filosofia) essência. (ALMEIDA PRADO, 2010, 14, Vol 2)

5 Do grego *ousia* (ARISTÓTELES, 2012, p. 207). No dicionário grego, *ousia* possui, entre outros, os significados: 1. Substância primeira; essência; ser, 3. Substância; elemento. (ALMEIDA PRADO, 2010, 255 vol.3)

6 Apichatpong se refere a si mesmo como Joe, como gosta de ser chamado.

7 “Joe concludes with a sequence that takes place after Boonmee’s death — in two settings, a modern hotel room complete with television and a sleek restaurant. Spirit and flesh are divisible — no fuss about it, they simply divide before our eyes” (KAUFFMANN, 2011, p. 18)

8 “This modern touch is intended apparently to affirm that the supernatural persists in the age of science.” (KAUFFMANN, 2011, p. 18)

9 “Neither dramatic nor narrative, it is a series of episodes handled in a manner that the audience seemingly recognizes. For Joe, however, the audience’s acceptance of the supernatural is obviously no problem. Their acceptance, strangely enough, helps us to do the same.” (KAUFFMANN, 2011, p. 17)

10 *Syndromes and a century*, 2006.

11 “However Joe might explain them, they come off simply as alternate possibilities, which arise in no particular order and need be given no absolute value, but since all of them could be real, they all seem equally alive, and miraculous.” (KLAWANS, 2007, p. 50)

12 “If apichatpong does seek about some knowledge it is not to “explain, describe or interpret” Thailand to outsider, but rather, to the contrary is setting in motion to epistemological exercise that finally yields, if anything, a knowledge - statement about knowledge.” (FERRARI, 2006)

13 “it connotes a value for submitting to the senses the holistically as a means to knowledge, healing, and personal transformation over and against the contemporary values prescribed within a social context...” “The wilderness ambience becomes such a strong character as to suggest the character’s spiritual subordination to it.” (FERRARI, 2006, p. 39)

## Referências

ALMEIDA PRADO, Ana Lia Amaral. *Dicionário Grego-Português*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006-2010.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

APICHATPONG, Weerasethakul. 2008. Disponível em: [http://www.animateprojects.org/films/by\\_project/primitive/primitive](http://www.animateprojects.org/films/by_project/primitive/primitive). Acesso em 12/03/2014.

APICHATPONG, Weerasethakul. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/> (partes 1 e 2). Acesso em 12/03/2014.

ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2012.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben, uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FERRARI, Mathew. *P. Mysterious object of the knowledge: Interpretation of Three Feature Films Apichatpong Weerasethakul in Terms of Ethnographic Paradigm*. Ohio: College of Fine Arts of Ohio University, 2006.

GOMES, Juliano. 2010. *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas (Loong Boonmee raleuk chat), de Apichatpong Weerasethakul*. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/tioboonmee.htm>. Acesso em 17/05/2014.

GOMES DOS REIS, Maria Cecília. *Notas do tradutor in Aristóteles – De anima*, São Paulo: Editora 34, 2012.

KAUFMANN, Stanley. (on Films) - Ends of the Earth. *The New Republic*, March 24, 2011.

KLAWANS, Stuart. Desire and Its Discontents. *The Nation*, May 7, 2007.

NOGUEIRA, Calac. *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas (2010)*. Disponível em:

<http://www.contracampo.com.br/96/festuncleboonmee1.htm>. Acesso em 22/08/2014.