



A DILUIÇÃO DO NARRADOR EM OBJETO MISTERIOSO  
AO MEIO DIA, DE APICHATPONG WEERASETHAKUL

THE NARRATOR'S DILUTION IN APICHATPONG  
WEERASETHAKUL'S MYSTERIOUS OBJECT AT NOON

Eduardo Chatagnier Borges PEREZ<sup>1</sup>

Cristian da Silva BORGES<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo. E-mail: eduardo.perez@usp.br.

<sup>2</sup> Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo. E-mail: cristianborges@usp.br.





## RESUMO

O presente artigo aborda a estratégia de diluição do narrador no filme *Misterioso Objeto ao Meio Dia*, do diretor tailandês ApichatpongWeerasethakul. Ao estruturar seu filme a partir de histórias inventadas e contadas por aldeões entrevistados por toda Tailândia, ele propõe um questionamento sobre verdade e realismo no entrecruzamento de documentário e ficção. Pautado em narrativas orais, o filme incorpora ainda estratégias construtivas que se opõem à rigidez causal da escrita, permitindo uma reflexão sobre a transitoriedade inerente ao discurso e levantando questões que tangenciam a problemática do lugar de fala.

## PALAVRAS-CHAVE

ApichatpongWeerasethakul; identidade; narrador; oralidade; realismo; representação.

## ABSTRACT

This paper addresses the strategy of the narrator's dilution adopted by Apichatpong Weerasethakul in his film *Mysterious Object at Noon*. Entirely built upon different stories told by villagers from across Thailand, the film questions notions such as truth and realism in a crossroad between documentary and fiction. Opposed to rigid conventional written narratives, these oral stories allow the spectator to take into account the ephemeral aspect of speech as well as contentious issues concerning social identity.





## KEYWORDS

Apichatpong Weerasethakul; identity; narrator; orality; realism; representation.

## 1. INTRODUÇÃO

“Era uma vez...” É com essa frase, estampada na tela como um verdadeiro intertítulo de cinema mudo, cuja temporalidade se abre em todas as direções, cujo sujeito é antes um acontecimento do que propriamente um emissor, que Apichatpong Weerasethakul inicia seu primeiro longa-metragem, *Misterioso Objeto ao Meio Dia* (2000). O filme, um híbrido de documentário e ficção, se estrutura a partir do jogo surrealista *cadavre exquis* (“cadáver esquisito”, em tradução literal), cuja origem remete a André Breton<sup>3</sup>: Apichatpong percorre aldeias por toda a Tailândia, colhendo depoimentos que continuam a história iniciada pelo depoente anterior e a partir daí surge o roteiro da parte ficcional do filme, que se constrói fundamentalmente alternando os depoimentos, com a encenação dos mesmos. Consequência direta de sua estratégia de construção fílmica e estruturação narrativa, o filme nos permite observar a diluição de um narrador central, o deslocamento espaço-temporal do discurso, uma expansão tão radical e completa do lugar a partir do qual a história se estrutura, que se gesta a possibilidade desse lugar, sendo

---

<sup>3</sup> O jogo proposto pelo artista e pensador surrealista organiza-se da seguinte maneira: uma pessoa inicia uma narrativa, ela a desenvolve até onde queira, porém com um tempo pré-determinado. Outra pessoa pega a narrativa da onde ela parou e continua com total liberdade, apenas respeitando o tempo pré-determinado. Cria-se um mosaico narrativo fragmentado, em que uma nova história surge a partir do depoimento de cada novo participante.





tantos, ser nenhum. Uma variedade de linhas narrativas tão diversas, que a temporalidade da história se abre, quebrando qualquer possibilidade de teleologia, finalidade ou objetivo: o tempo é o da performance do discurso<sup>4</sup> e este é um presente radical que contém passado e futuro imbricados.

## 2. ESTUDO DA NARRATIVA

Após o letreiro inicial do filme, acompanhamos um longo plano-sequência documental pelas ruas de Bancoc. Inicialmente, ouvimos a *vozoff* de um homem que nos conta uma história de amor, em seguida ouvimos o anúncio de venda de incensos e, após uma interferência, passamos a ouvir uma voz que anuncia a venda de atum defumado, peixes e molhos: entendemos, então, que tratava-se de um rádio e que o plano-sequência que seguimos acompanhando é, na verdade, o trajeto de um pequeno caminhão de vendas. Uma vez parado o caminhão, no que parece ser uma região mais afastada e rural nas cercanias do centro da capital, pessoas compram os produtos anunciados, agora já expostos: o caminhão é transformado numa pequena venda. Três garrafas de molho de caranguejo por 11 baht<sup>5</sup>. Uma mulher, visivelmente abalada, nos conta, de dentro do caminhão, que seus pais a venderam para seus tios quando era criança para que pudessem se mudar para Bancoc. A história é tão íntima quanto cruel, assim como as lágrimas que escorrem pelo seu rosto. Duas passagens de ônibus por 1700 baht. O diretor intervém: “Ok, agora você poderia me contar uma história?”. Surpresa e visivelmente contrariada,

---

<sup>4</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre a questão da performance no discurso oral e sua temporalidade (cf. ZUMTHOR, 1997, p. 23-40 e p. 133-140).

<sup>5</sup> Moeda corrente da Tailândia.



a mulher lhe pergunta se o que acabara de contar já não era suficiente, mas o diretor explica que gostaria de outra história, qualquer história, ainda que inventada ou saída de um livro, um conto: faz-se silêncio.

Vemos então o interior de um quarto, um garoto sentado numa cadeira de rodas em frente a uma janela. Ao seu lado, de pé, uma mulher com a mão em seu ombro, ainda mais à esquerda de quadro, uma mesa com livros e cadernos. Passado um breve silêncio, ouvimos ao fundo um caminhão anunciando a venda de atum defumado, peixes e molhos. A voz da mulher que nos relatara o triste episódio de sua infância, inicia uma história que concomitantemente é apresentada em forma de ficção cinematográfica. Nesta sequência inicial de *Misterioso Objeto ao Meio-dia*, nada é, portanto, o que parece: o grande *travelling* inicial pela cidade revela-se o trajeto concreto de um carro de vendas; a *vozoff* que nos conta uma história de amor revela-se *vozover* de um programa de rádio; o documentário sobre a vida precária da trabalhadora rural revela-se o estopim para uma improvável ficção.

Figura 1 – Conjunto de frames que compõem o longo travelling inicial até o início do depoimento da primeira personagem



Fonte: APICHATPONG, 2000.





Figura 2 – conjunto de frames que revelam o caminhão de vendas e a personagem do primeiro depoimento do filme



Fonte: APICHATPONG, 2000.

Figura 3 – Primeiro plano da parte ficcional do filme



Fonte: APICHATPONG, 2000.

Como aponta James Quandt<sup>6</sup>, existe no filme, desde seu título, uma convergência dialética que busca relativizar e problematizar os elementos constitutivos da narrativa, característica que permeará toda a obra subsequente do diretor. Os filmes de Apichatpong<sup>7</sup> dependem profundamente do “efeito de surpresa” e da “falta de confiabilidade” que advêm de uma certa errância planejada que busca problematizar dialeticamente não somente a progressão

---

<sup>6</sup> Cf. Quandt(2009, p.31).

<sup>7</sup> Em respeito à cultura tailandesa, vamos nos referir ao cineasta por seu nome e não pelo sobrenome.



narrativa e sua coerência, mas também os próprios elementos formais constitutivos do filme. Ao nos fazer rever constantemente a expectativa que criamos ao nos relacionarmos com os sons e as imagens, o filme nos convida, desde seus segundos iniciais, a refletir sobre a modulação da representação entre documentário e ficção, problematizando o que seria ou não verdade dentro e a partir daquilo que nos é apresentado, daquilo que é representado. Mais precisamente, o filme nos instiga a pensar do que é feita essa percepção de verdade e a apresenta como valor mutável, transitório e temporal.

Jean-Luc Nancy, no seu *A Representação Proibida*, coloca que uma verdade deve, necessariamente, ser aberta para que seja uma verdade<sup>8</sup>. O autor condiciona a própria existência da verdade à sua relativização, como se fosse condição ontológica da verdade conter diversos caminhos dentro de si. Pois bem, valeria então nos questionarmos do que são feitos esses diversos caminhos, a partir de quais condições é possível desenhá-los, enfim: como determinado discurso adquire um *status* tal que lhe atribuímos legitimidade e verdade?

Uma primeira linha de raciocínio nos levaria a levantar a questão da legitimidade atribuída, ou não, ao emissor do discurso: seu lugar de fala. É nesse sentido que o filme começa: com um depoimento em primeira pessoa, cuja personagem conta a história de sua própria infância, o que lhe outorga, e com razão, toda legitimidade do discurso. Não é sem certo espanto e incômodo, portanto, que ouvimos a intervenção do diretor, sob o choro ainda quente da personagem, pedindo-lhe para contar uma outra história, qualquer história, desde que inventada. A sensação inicial é de que Apichatpong não

---

<sup>8</sup> Cf. Nancy (2006, p.69).





se importou com a história narrada, nem sequer respeitou sua gravidade. No entanto, após uma análise mais detalhada da sequência, percebemos que nada poderia ser mais falso: o diretor permite o depoimento na íntegra, em longos planos e pouquíssimos cortes, garantindo também o tempo das lágrimas e das emoções. As opções formais de Apichatpongdenotam um profundo respeito pela personagem e seu relato de vida. Assim, o que está por trás do nosso espanto (ou da personagem) não é a (aparente) falta de respeito, mas simplesmente a relativização radical que o diretor faz do lugar de fala da personagem, como se tão importante e legítimo quanto narrar sua própria infância fosse criar qualquer história ficcional.

A equivalência proposta entre aquilo que supostamente está ancorado numa verdade, memória e vida da personagem, e aquilo que estaria ancorado em sua imaginação é o que salta aos olhos e aos ouvidos. A aposta é de que talvez, ao se aproximar os dois registros (um verídico, outro fabulado), o “critério de verdade desaparece em benefício de um outro muito mais fluido: a comunicação é memória dócil, flexível, maleável, nômade”<sup>9</sup>. O filme apresenta uma personagem que dá seu testemunho pessoal para, em seguida, transformá-la em narradora de uma ficção, mudando assim sua condição de narradora em 1ª pessoa para uma narradora em 3ª pessoa. Em se tratando da mesma pessoa (com o perdão do inevitável trocadilho), nos questionamos se não haveria, na verdade, uma coexistência dessas duas instâncias narrativas. Isso equivale a dizer que, ao narrar, mesmo quando falamos por nós mesmos, a partir de nossas experiências pessoais, criamos uma personagem determinada

---

<sup>9</sup> Zumthor(1997, p.35).





pela distância entre a experiência e a elaboração da mesma e, assim, tornamo-nos o narrador da história dessa personagem, que somos nós mesmos, porém em outro tempo: “a convicção de que a ‘verdade’ não é menos estranha do que a ‘ficção’”<sup>10</sup> e vice-versa.

Ampliando essa problemática, Linda Alcoff argumenta que, ao falarmos, seja por nós mesmos, seja pelos outros, criamos um narrador público, aquele que irá falar para o outro. Este, inevitavelmente, diverge daquele querepresenta<sup>11</sup>. Ou seja, ainda que falemos de nós mesmos, ao fazê-lo: (1) não somos os mesmos que experienciamos o que nos conta a narrativa e (2) a presença do interlocutor molda também a narrativa e sua forma. Há sempre uma opacidade envolvida no discurso. Ao propormos um inevitável distanciamento entre experiência e testemunho, restamos apenas a verdade do presente, transitório e relacional, como guia: o gesto em si de narrar. Nesse sentido, podemos argumentar que o que há de mais verdadeiro numa imagem é o gesto, necessariamente residual, de fazer ou criar determinada imagem, garantindo-lhe uma opacidade, uma ausência sempre pronta a ser atualizada e reconstruída à luz das relações externas à própria imagem, que ela fatalmente evoca.

Muito embora camuflado pela tendência apaziguadora do registro, o filme se esforça, através da radical exposição de seu método de construção, para restituir à experiência sua volatilidade e seu caráter processual. *Misterioso Objeto ao Meio-dia* apresenta-se mais como dispositivo de uma experiência do que como meio através do qual uma mensagem será

---

<sup>10</sup> RaynsapudQuandt (2009, p.139).

<sup>11</sup> Cf. Alcoff (1991).





transmitida. O exercício de transmitir importaria tanto quanto aquilo que entendemos ser transmitido. Como aponta Benedict Anderson, em seu relevante estudo sobre a recepção dos filmes de Apichatpong na Tailândia<sup>12</sup>, trata-se antes de uma obra que não tergiversa sobre determinado assunto ou pessoa, no caso aldeões do interior do país, mas sim que é criada a partir e conjuntamente com esse mundo, sua cultura e sua autoconsciência: um filme que se propõe à construção do diálogo a partir de seus narradores, ao invés de encerrar-se em opiniões ou relações causais estabelecidas que buscam um interlocutor genérico inapto à imaginação própria. Ainda Alcoff, mas também Jeanne Marie Gagnebin<sup>13</sup>, pontuam que a figura desse narrador é criada em relação àquele pra quem se narra, propondo que a verdade, ou legitimidade do enunciado, é dada de maneira relacional, entre emissor e receptor, e que, passando pela problemática do lugar de fala, é fundamentalmente um problema de representação na medida em que inevitavelmente haverá uma contingência interna à narrativa, que é a distância entre narrador e objeto narrado, mas que é também a distância entre a narração e sua recepção. Carregados de bagagem social, cultural e política, mas também de subjetividades distintamente forjadas e, portanto, subjetividades fundamentalmente distintas, narrador, receptor e objeto narrado precisam criar conjuntamente um piso comum para que a relação possa se estabelecer. Obviamente, esse solo arenoso será antes o encontro de diversas tensões em constante atrito de expectativas e desejos do que a segurança e perenidade da concretude premeditada.

---

<sup>12</sup> Cf. Anderson apud Quandt (2009, p.165).

<sup>13</sup> Cf. Gagnebin (2009, p. 4-5).



Assim, podemos dizer que ao menos duas linhas de reflexão distintas compõem simultaneamente o terreno para que uma imagem<sup>14</sup> seja tida como legítima ou como verdadeira. Claro que são caminhos que se tocam e se sobrepõem, não são fundamentalmente distintos, mas parecem distinguíveis. A primeira seria ética e, portanto, profundamente pautada nas relações histórico-sociais que determinada sociedade elaborou na sua relação com as imagens. Nesse sentido, estamos no campo sociológico dos acordos e costumes estabelecidos e que determinam o que nos passa maior, ou menor, sensação de credibilidade. A segunda linha de reflexão seria formal e, portanto, pautada numa reflexão que é ao mesmo tempo técnica, no sentido de possibilidades do aparato tecnológico para se realizar a tarefa de criar determinada imagem, e linguístico/semiótico, no sentido de cotejar a criação e articulação dos elementos que constituem determinada linguagem (palavras, traços, cores...) com o impacto de leitura que esta articulação provoca. Pode-se, assim, refletir sobre quanto ou como determinada vontade de leitura pôde ser concretizada no ato do encontro entre obra e receptor.

Em ao menos dois momentos o filme estressa ainda mais as tensões que compõem estes lugares. Primeiramente, numa sequência em que o filme expõe seu próprio fazer, ao mostrar uma discussão dos produtores preocupados com o fato de que não havia um roteiro escrito e, portanto, seria impossível aferir as motivações das personagens, para onde a narrativa estaria caminhando e se ela teria ou não um fim. Preocupados com a verba e o lançamento do filme, os produtores problematizam o que consideram um excesso de abertura da

---

<sup>14</sup> Nos propomos aqui a pensar a imagem a partir de seu conceito amplo, como o faz Didi-Huberman (2004), relacionando-a ao prefixo da palavra da imaginação. Ou seja, como formas distintas de representação que nos permitem imaginar.





narrativa, enquanto imagens do set de filmagem entrecortam a discussão, com a equipe e os atores almoçando, estudando as cenas ou preparando-se para rodar: uma criança brinca com a posição do tripé.

Figura 4 – Produtores discutem a falta de roteiro, enquanto equipe e atores estudam as cenas e descansam depois do almoço



Fonte: APICHATPONG, 2000.

Acostumados a termos tudo por escrito, temos a expectativa de, no meio do processo, podermos pular no tempo, ainda que seja para dar uma pequena espiada, contar as páginas e garantir que haverá um final, já devidamente planejado e pensado: a teleologia inevitável da “colonização” feita pela escrita determina nossas expectativas ao nos relacionarmos com qualquer narração. Paul Zumthor, no seu *Introdução à Poesia Oral*, disserta justamente sobre, quando da introdução imperialista da escrita pela Europa, presenciamos a queda da importância dada ao “conteúdo latente” contido em toda mensagem, fazendo-nos escravos rasos de “conteúdos manifestos”. Mudança radical na forma de existir e contar o mundo, com a popularização da escrita e seu status de documento, nos acostumamos com a ideia de que as histórias se encaminham linearmente para um final e que, ao serem apresentadas, já estão acabadas, confinadas num universo objetivo que prescinde da subjetividade daquele que fala, bem como daquele





que a escuta. Com a escrita, as narrativas passam a ter sua vida garantida e, independente delas serem contadas ou conhecidas, sua eternidade prescinde daquele que a lê, mas é antes dada pelo material do registro que tende a retirar do texto sua camada performática. Consequência direta do fim do diálogo e dos descaminhos memorialísticos para a construção e transmissão das narrativas, teríamos a prevalência de uma concepção linear e cumulativa do espaço tempo, calcada no individualismo, em contraposição a uma concepção circular ou disruptiva do espaço tempo, calcada no compartilhar coletivo da experiência.<sup>15</sup>

Nesse sentido, o filme aparece fundamentalmente calcado na oralidade, não apenas pelos depoimentos que nos guiam pela história que vai sendo tecida, mas por se estruturar a partir de uma organização que é essencialmente oral, calcada na flexibilidade, no momento presente e na performance. Ou seja, pressupostos relacionais que atravessam e rompem a segurança, a teleologia e os conteúdos mais premeditados relacionados à escrita.<sup>16</sup> Cabe ressaltar que não se busca afirmar aqui que todo texto escrito é necessariamente teleológico, seguro, fechado e não disruptivo. Mas que a implicação direta da normatização da relação com a escrita e seu predomínio colonialista imposto pela Europa criou em nós uma expectativa de nos relacionarmos com a escrita a partir desses moldes. Obviamente existem inúmeros livros e autores que justamente utilizam-se da escrita para tencionar, flexibilizar e até mesmo subverter a experiência normativa da leitura do texto escrito.

---

<sup>15</sup> Cf. Zumthor(1997, p. 36).

<sup>16</sup> Cf. Paz (2012, p. 123) e Zumthor(1997, p. 32).





A tentativa do filme de restituir importância à performance fica clara por sua insistência em voltar àquele que conta cada vez que muda o narrador. Impossível negar a tensão provocada pela instância tecnicamente fixa do narrador cinematográfico frente à busca pela volatilidade atribuída ao narrador oral, mas é justamente a riqueza de tais recursos estruturais, dos quais o filme lança mão para conseguir flexibilizar a rigidez inerente ao meio cinematográfico, que chama atenção nesse caso: quebra teleológica, incorporação do improvisado e da explicitação dos meios de produção e construção do filme, importância dada à performance dos narradores, com a quebra constante de expectativa das leituras de imagem e som.

Num segundo momento, de especial interesse e radicalidade, duas amigas mudas assumem o comando da narrativa, contando que a professora, o vizinho e seu aluno entram num trem para Bancoc, no que acaba sendo, no desenrolar da sequência, uma cruel e triste repetição da história que nos contou a primeira personagem do filme quando de sua venda pelos pais. Utilizando a linguagem de sinais, o que demanda outro tempo, eliminando a voz *off* e com certeza determinando outras formas de construção gramatical, as meninas narram fora dos parâmetros a partir dos quais estamos acostumados, impossibilitando-nos o julgamento sobre a legitimidade de seu discurso e nos fazendo rever a limitação enorme de nossa capacidade para aferirmos a verdade ou legitimidade de qualquer discurso. Elas problematizam, ao mesmo tempo, nossa bagagem subjetiva e cultural, bem como os recursos narrativos e formais utilizados pelo filme até então, ou seja, o próprio limite da linguagem cinematográfica.





Figura 5 – Amigas mudas narram em linguagem de sinais, impedindo o uso do off e obrigando o uso de legendas ao filme



Fonte: Apichatpong(2000).

A sequência nos propõe ainda certa alteridade radical, demandando uma repactuação da relação que tínhamos com o filme, que agora passa a incluir um tipo de narrativa antes não contemplada e, por consequência, uma nova temporalidade para a existência da história.<sup>17</sup> Com a linguagem de sinais, a própria imagem tira da normalidade a ideia de que o discurso está pronto, pois fica ainda mais explícita a busca pelos gestos<sup>18</sup> que irão constituir a narrativa, o tempo necessário para que essa narrativa se encontre e se construa. A radicalidade da experiência de alteridade que a imagem pode promover, através da explicitação de seu ato e de seus resíduos e cacos, apresenta-se fundamentada num pressuposto de transitoriedade. Seu lugar, não apenas no espaço, mas também no tempo, abre-se e convida-nos a compor conjuntamente, e a partir de nossas diferenças, os significados e caminhos possíveis para a experiência. Nesse sentido, a temporalidade interna da imagem produz significado, assim como a temporalidade

<sup>17</sup> Cf. Grinberg(2015).

<sup>18</sup> A ambiguidade do termo é intencional: a busca pelos gestos concretos da linguagem de libras, mas também a busca do gesto, da performance, que realiza o ato narrativo, a comunicação.





externa a ela também deve, a contrapelo, desconstruí-lo e reconstruí-lo. A explicitação do gesto, da *performance*, torna o passado de suas formas – o passado da criação da imagem – presente, recriando-a: cada vez que assistimos ao filme, somos convocados a intervir e reatualizá-lo, pois sem esse estar presente, em criação conjunta com a obra, a experiência do filme simplesmente não se realiza.<sup>19</sup>

Assim, temos como outra consequência do pacto necessário à leitura da imagem, condição para que se obtenha o efeito de verdade, uma recriação temporal, uma evocação que necessita de seu ritmo próprio para acontecer e que tem duas consequências similares às duas linhas de reflexão apontadas acima. Por um lado, temos uma temporalidade que nos permite rever passado e presente por seu privilegiado distanciamento: um tempo crítico. Um tempo que nos permite refletir sobre onde, como e porque ancoramos determinadas crenças em determinados discursos. Isso nos faz igualmente refletir, por óbvio que seja, sobre a ausência de tantas outras formas de discurso e pontos de vista. Por outro lado, temos a instauração de um tempo fora do tempo teleológico, anterior, mas também potencialmente posterior a ele: um tempo mítico<sup>20</sup> disposto a reencarnar-se cada vez que um novo narrador inicia sua história e um novo espectador dispõe-se a relacionar-se com a narração em curso. Mondzain lembra que “a questão da verdade do cinema não pode ser colocada em termos de realidade, mas de crença (...) O desafio está no campo do imaginário (...) O que ocorre, em termos de verdade, é a relação daquele que filma com aquele para quem se filma”.<sup>21</sup> Não parece ser outro o

---

<sup>19</sup> Cf. Zumthor (2018, p. 23-80).

<sup>20</sup> Sobre a relação entre tempo mítico e imagem, ver: PAZ, 2012.

<sup>21</sup> Cf. Mondzain (2016, p. 29-30).





lugar em que Apichatpong situa a verdade e a legitimidade da história de seu primeiro longa-metragem ao nos propor relacionarmos-nos com a história narrada, mas também com seu narrador, que são vários, inclusive ele próprio.

Espectadores de todo o mundo – através da disponibilização de sua imaginação (o que também equivale a dizer: da disponibilização de seu tempo para o tempo de outrem) –, aldeões de toda a Tailândia – através de sua entrega às histórias que lhe chegavam e que deles partiam – e o diretor – através de seu esforço produtivo, bem como de sua decupagem e encenação – formaram um pacto de mútuo esforço, e, portanto, de coletiva responsabilidade, para que as histórias contadas se atualizem na representação e imaginação de cada um. *Misterioso Objeto ao Meio-dia* parte de uma infinidade de lugares de fala, para ampliá-los, criando um lugar de fala que é também um lugar de escuta, mais aberto, transitório: verdadeiro. Um lugar que é muito pessoal de cada uma das personagens, mas que se reconstrói permanentemente nas relações com o espectador e nas relações entre os diversos personagens tornados narradores.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vale salientar que não se trata aqui de uma homogeneização deste lugar de fala, caindo, portanto, no autoritarismo de igualar diferentes narradores, negando-lhes sua especificidade. Pelo contrário, o filme valoriza cada especificidade e busca o múltiplo e o plural, em se tratando de personagens tão distintos quanto, por exemplo, a pobre vendedora citada acima, as duas amigas mudas, um grupo de crianças, um coletivo teatral, homens de diferentes origens, o próprio diretor e sua equipe de produção, o próprio filme inclusive, ao expor seus métodos de construção e ao debatê-los: cada





narrador com seus tempos respeitados, com suas sensibilidades resguardadas. Em conjunto, eles tecem uma obra que é de todos ao ser de ninguém, o que é diferente de dizer feita por ninguém, a partir de um não-lugar.

Mais uma vez, Paul Zumthor pontua a distorção que nos fez juntar as ideias de texto e autor, assim como acabamos por confundir oralidade com folclore, “isto é, anonimato, com tradição impessoal”<sup>22</sup>. Ao investir na diluição de um narrador central para o filme, cria-se não um anonimato que desrespeita a individualidade de seus diversos narradores, mas uma história que nasce enquanto expoente e forma mutável, plural: uma espécie de tradição impessoal. O filme é profundamente tailandês<sup>23</sup>, compartilha de pressupostos culturais locais, como o animismo e o budismo, e faz questão de deixar isso claro e explícito. Se trata aqui, não de negar uma origem, mas de, ao explicitá-la e torná-la passível de constante atualização, impossibilitar a posse da narrativa por um único sujeito prévio e muito bem definido, um sujeito ideal. A obra investe na possibilidade de uma criação conjunta, versátil e volátil, em que os papéis e condições de cada enunciado são dados de maneira relacional. A responsabilidade da leitura e da criação do discurso recai sobre todos, sobre quem fala e sobre quem escuta, partindo sempre do gesto presente de cada um, negando a todos uma identidade substancial e previamente estabelecida: uma responsabilidade radical<sup>24</sup>.

Tal qual uma fábula, a narrativa termina com os dizeres: “A história do Objeto Misterioso e Dogfahrfoi contada e atuada pelos aldeões siameses do norte ao sul, e acabou em dezembro de 1998”. Lembrando-nos novamente

---

<sup>22</sup> Cf. Zumthor(1997, p.221).

<sup>23</sup> Cf. Quandt (2009, p.80).

<sup>24</sup> Cf. Gangnebin(2009, p.3).





que o filme, e neste caso talvez mais do que em outros, é antes um gesto narrativo do que uma narrativa, uma ação radicalmente presente que se presta a construir permanentemente, e em conjunto, verdades pactuadas, devidamente imaginadas<sup>25</sup>, como devem ser.

## REFERÊNCIAS

ALCOFF, L. The Problem of Speaking for Others. **Cultural Critique**, Mineápolis, n. 5, p. 5-32, dez. 1991/ jan. 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto**. Barcelona; Buenos Aires; México : Paidós, 2004.

GAGNEBIN, J-M. Entre eu e eu mesmo. In: GALLE, H. *et al.* **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo : Annablume, 2009.

GRINBERG, D. Time and time again: the cinematic temporalities of Apichatpong Weerasethakul. **Mediascape**, [S. l.], ago. 2015.

QUANDT, J. [Org.]. **Apichatpong Weerasethakul**. Viena: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2009.

MONDZAIN, M. J. Hoje, o que ver e o que mostrar frente ao terror? **DEVIRES**, Belo Horizonte, p. 16-33, jan./jun. 2016, p. 16-33.

NANCY, J.-L. **La Representación Prohibida, seguido de La Shoah, un soplo**. Buenos Aires, Madri : Amarrortu, 2006.

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. São Paulo : Cosac Naify, 2012.

---

<sup>25</sup> Cf. Didi-Huberman(2004, p.17).





ZUMTHOR, P. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo : Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo : Ubu, 2018.

## FILME

APICCHATPONG, W. **Misterioso Objeto ao Meio Dia (Dokfa nai meuman)**. 9/6 Cinema Factory, 2000.

