

O CHEIRO DA PAPAIA VERDE : A EXALTAÇÃO DA VIDA NUMA UNIÃO DIONISIACA COM A NATUREZA*

Alfredo Naffah Neto**

Analisar um filme tão complexo e multifacetado como este constitui uma tarefa, no mínimo, temerária, dado o risco de reducionismos e simplificações que sempre se corre... Entretanto, como esse é o trabalho a que me propus aqui, só me resta lançar-me nessa aventura, procurando traduzir em palavras o turbilhão de sensações que o filme me despertou, fazendo proliferar em linguagem as irradiações estéticas com que me atravessou o espírito, desde a primeira vez em que o vi.

Eu começaria por chamar a atenção de vocês, em primeiro lugar, para o caráter multissensorial do filme, combinando imagens e sons de tal forma a despertar os cinco sentidos. Assim, por uma dessas magias do cinema, nas cenas em que aparece o preparo das comidas, por exemplo, é possível, para um espírito mais sensível, sentir o cheiro maravilhoso adentrando pelas narinas; também na cena em que Mui se lava, é quase impossível deixar de sentir aquele frescor tátil nos acariciando a pele. Dessa forma, é como se a visão e a audição, combinadas esteticamente, adquirissem o poder de evocar os outros três sentidos ausentes. Com isso nós, espectadores, podemos também penetrar nos inúmeros campos sensoriais que o filme desenvolve, iluminando com os cinco sentidos universos microscópicos geralmente invisíveis ou pouco visíveis, audíveis, tateáveis, sensíveis ao olfato ou ao paladar.

Outro aspecto importante é que o filme se produz através de alguns recursos

* Este texto é uma revisão de uma palestra realizada em Porto Alegre, no Seminário Nacional: "A loucura pelas lentes do cinema", em 12 de novembro de 1994. Manteve-se, por essa razão, a forma da linguagem falada. Por motivos claros, ele só poderá ser devidamente compreendido após a devida assistência ao filme que lhe deu origem: *O Cheiro da Papaia Verde*, dirigido por Tran Anh Hung e produzido pela colaboração França-Vietnã, em 1993.

** Psicoterapeuta, professor do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. Mestre em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e doutor em psicologia clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Autor dos livros *O inconsciente como potência subversiva* (ed. Escuta), *Paixões e questões de um terapeuta* (ed. Ágora) e *Inconsciente - um estudo crítico* (ed. Ática).

estéticos, dos quais gostaria de destacar: o de *contraste*, o de *deslocamento*, o de *condensação* e o de *enquadramento pictórico*.

Através do *contraste* entre situações humanas concomitantes, polarizadas, afirmam-se e acentuam-se *diferenças* entre os tipos de vida que o filme expõe e analisa. Um exemplo desse recurso pode ser encontrado em toda a primeira parte do filme, onde se contrastam dois tipos de vida: um convencional, ditado pelas normas culturais do país — onde a mulher é totalmente submissa ao marido, aos seus desejos e caprichos, curvando-se, pelas mesmas razões, à tirania da sogra, porta-voz da tradição —, e outro tipo de vida onde, para além das regras convencionais, a vida se tece em outras paragens: no mergulho dionisíaco nas pequenas fendas microscópicas da natureza, produzindo singularidades nas linhas do devir-animal, devir-planta, devir-cosmos. De um lado, os empregadores, dilacerados entre um passado que permanece no presente, tiranizando os vivos, e um presente vivido numa fruição infantilizada, incapaz de dar valor à vida naquilo em que ela implica envergadura interior e responsabilidade. A cisão aparece entre as mulheres — no seu culto aos mortos — e o homem — perdido em seus desejos infantis, sua vida idealizada, suas dependências. Enquanto as mulheres trabalham duro, ganhando o pão de cada dia, ele dorme e toca música com o filho, como se todos vivessem num imenso paraíso; quando sai de casa é para gastar o dinheiro de todos, como se todos se resumissem à sua própria pessoa. De um lado, pois, formigas humilhadas e ressentidas com a vida, pelas mortes de que se sentiram vítimas, de outro, uma cigarra delinqüente, narcisicamente voltada para o próprio umbigo. Um passado eternizado — encarnado pelas mulheres —, cindido de um presente sem espessura — representado pelos homens. Dessa cisão escapam apenas as crianças, que ainda vivem o mundo como pura experimentação e jogo: há uma inocência, ausência de valores morais, presente tanto na brincadeira de prender as formigas na parafina derretida das velas como nos jogos de poder com a pequena empregada, realizados por um dos garotos.

Nessas cenas, a câmera explora a *verticalidade* das relações empregador-empregado, emoldurada pela bem-humorada inocência dos pequenos atores que a encarnam. Dentro do próprio universo moralizado dos empregadores já se contrastam, pois, a vida conformada dos adultos com a vida aberta das crianças; diferença que se eclipsará com o passar do tempo: a segunda parte de filme já nos mostra os irmãos crescidos, atuando nos mesmos papéis estereotipados de homem e mulher que antes eram do pai e da mãe. O grande contraste se faz, pois, entre a casa principal e o quarto dos fundos, entre o mundo civilizado dos proprietários e o universo marginal dos despossuídos; entretanto, paradoxalmente, o filme não entra pela veia marxista da questão, nem tenta apregoar a existência de uma classe proletária, livre dos vícios burgueses da classe dominante. O contraste aqui é de outra ordem: é entre aqueles que vivem presos ao passado e às

convenções sociais — no ressentimento ou na infantilidade —, sendo, pois, incapazes de se criar um devir, e aqueles que estão libertos do passado puderam *esquecer, desprender-se de suas raízes*, seja até porque nunca as tiveram muito claras — como no caso da velha empregada que sonha com a mãe desconhecida —, seja porque amam a vida do jeito que ela é, nas múltiplas formas que vai assumindo, como no caso de Mui. O que esse contraste nos faz ver é o exato significado daquilo que Nietzsche denominava *amor fati*, amor ao destino e que, longe de ser uma expressão de passividade ou de conformismo, constitui aquilo que o filósofo considerava a própria fórmula da saúde, ou seja: a capacidade de transmutar constantemente tudo o que somos e tudo o que nos atinge em luz e chama, como diz um dos seus mais felizes aforismos.

Sobre os modos como Mui dá forma à sua existência, num devir-natureza de ordem cósmica, haveria muito o que dizer. Há aí uma curiosidade e um maravilhamento perpétuos que fazem com que o mundo retorne sempre como puro espetáculo, como eterna exuberância, abrindo-se sempre em infundáveis pequenas janelas, onde microuniversos vibram suas intensidades. E Mui torna-se, de fato, cada um desses pequenos seres no instante em que os contempla: ela transmuda-se nas formigas carregando comida, ou no grilo que tenta inutilmente sair do vaso, bem como no besouro cuidadosamente domesticado numa pequena jaula; transmuda-se neles e, ao mesmo tempo, os transcende numa união cósmica com a natureza, onde as formas são todas provisórias, fruto das inúmeras afecções que o mundo produz no seu corpo e no seu espírito e das marcas-sementes que neles vai deixando. Essa união cósmica bem poderíamos chamá-la de dionisíaca, sem sermos infiéis às características do deus mítico: conforme nos mostra Jean Pierre Vernant num ensaio intitulado *O Dioniso mascarado das 'bacantes' de Eurípedes (Mito e tragédia na Grécia antiga)*. Dioniso, para além de sua face aterrorizante e cruel — que, geralmente, exhibe aos infiéis —, possui, também, uma face equilibrada, serena. Sendo, primordialmente, aquele que ensina *o devir, a alteridade* incessante em que se desdobram todas as coisas, Dioniso é o deus do coração, do falo, de tudo o que é vida, palpitação, jorro, intensidade, mas é, também, o deus que ensina a verticalidade corporal, o equilíbrio, o jogo de cintura, ou, noutros termos, a arte das dosagens e das misturas num bem-viver sereno. E como é um deus de origens orientais, pode, também, fazer jus a esse pedaço de mundo onde os acontecimentos do filme transcorrem.

O filme trabalha, ainda, com *deslocamentos* e com *condensações*. Um exemplo de deslocamento é a cena em que Mui está mudando de emprego e onde a sua saída de casa — com toda a emoção que gera na patroa — é simbolizada pelo pequeno besouro que escapa da gaiola; aí o besouro é, ao mesmo tempo, ele próprio e Mui, numa constelação

semovente que dá forma simbólica ao acontecimento em questão. Já as condensações são usadas para expressar a interpenetração entre o mundo humano, o mundo da natureza e o mundo da técnica, nas inúmeras vezes em que se misturam. Por exemplo, o barulho intermitente do leite da papaia pingando da árvore é mostrado, na primeira vez, com a imagem visual que lhe corresponde; reaparece, entretanto, em outras cenas simbolizando acontecimentos humanos: quando o chefe da casa volta ao lar após uma bela farra, o barulho é usado para aludir às batidas do coração de sua velha mãe; em seguida, esse ruído mistura-se e prolonga-se no tique-taque de um relógio, denotando o estado de preocupação e de espera em que todos se encontram, dado o precário estado de saúde em que ele retornou. Também na cena em que o admirador dessa mesma velha senhora (mãe do chefe da casa) consegue — com a ajuda de Mui, em sua pura inocência — subir as escadas da casa para vê-la, o pingo do leite da papaia reaparece nas batidas do seu coração, expressando a alegria incontrolada de alguém que vê o ser amado após um longo tempo de espera. A segunda parte do filme é bastante rica nesses recursos de condensação: por exemplo, há uma cena em que Mui se banha e onde a combinação entre o barulho da água e o som do piano, ao fundo, cria um clima de pura sensualidade. Há outra, quando o patrão apaixonado a busca no pequeno quarto dos fundos, onde se combinam sons de grilos e de sapos, o barulho da água da chuva e uma música atonal, criando uma sensação de suspense e de erotismo no ar.

O recurso do *enquadramento pictórico*, o último que gostaria de destacar, serve, como todos os outros, para a criação de climas afetivos, evocando realidades múltiplas que se escondem e se anunciam através da cena enquadrada. Um dos exemplos desse recurso aparece quando, numa cena que transcorre no quarto das empregadas, a câmera focaliza as sandálias de Mui, num *close* que ocupa a tela toda; então — como através da pintura de Van Gogh do par de sapatos camponeses — somos levados, de chofre, àquele universo que o quadro evoca e anuncia, a toda a multiplicidade de sentidos condensada na referência virtual que a imagem aponta e vela. Outro exemplo de enquadramento aparece na cena em que mãe e filhos choram a ausência do pai: a tela exhibe, então, os pés sofridos daquela mãe sendo acarinhada pelo filho, num momento de pura intimidade.

De todas as cenas do filme, talvez mereça destaque a do preparo da papaia verde, que aparece logo no início do filme e reaparece depois, na segunda parte, retrabalhada em requinte e colorido: ao som de grilos e de outros ruídos de natureza, a papaia é raspada para produzir a salada e logo em seguida aberta. Então, vemos o dedo de Mui, possuído pela mesma curiosidade, encantamento e fascinação que caracterizava a pequena menina, percorrer as sementes brancas, retirar uma e colocá-la no meio das plantas que preenchem a bacia com água que se encontra logo em frente. Temos aí uma das mais belas alegorias

já produzidas no cinema, da *fertilidade*, do *ciclo vital* que envolve o mundo. Poderia essa pequena semente branca estar aludindo, também, ao processo de ovulação em Mui, ao ciclo vital de fertilidade da mulher adulta que descobre, com a sexualidade, a sua condição de fêmea? É possível.

Os sentidos da *saúde* (e da *doença*) — que transpassam e diferenciam os tipos de vida postos em questão pelo filme — é o que eu gostaria de destacar aqui. Mas percebam que eu não estou falando em saúde mental, mas simplesmente em saúde, pois desta perspectiva de análise o conceito possui uma *unidade psicossomática* importante de ser sublinhada. Vocês já devem ter-se dado conta de que, nesta palestra, eu estou falando de uma perspectiva nietzschiana; pois bem, para Nietzsche, o corpo e a psique são apenas, em cada momento de vida, traduções diferentes de um mesmo conjunto de forças vivas, traduções diferentes mas solidárias entre si, tanto no que tange à *saúde* quanto no que tange à *doença*. Eu penso que o filme sintetiza a sua concepção de saúde na parábola lida por Mui no final do filme e que eu repito aqui:

A água da primavera, que tem o buraco de uma rocha, treme devagar quando surpresa.¹ As vibrações do solo fizeram com que nascessem vergalhões, que repercutiram em ondas irregulares na superfície, sem encapelar-se. Se existe um verbo que significa 'mexer harmoniosamente', ele deve ser usado aqui. As cerejeiras, mergulhadas na sombra, se espalham e se enroscam, oscilam e se torcem ao ritmo das águas. Mas o interessante é que, sejam quais forem as suas mudanças, elas conservam suas formas de cerejeira.

Eu comento, pois, brevemente, a parábola: espalhar-se, enroscar-se, oscilar e torcer-se no movimento das águas da vida, nas suas miragens, sem perder a forma própria parece ser a fórmula da *saúde* imanente à visão de mundo apreendida pelo filme. Entretanto, é preciso saber interpretar corretamente o texto, caso contrário pode-se perder o que de mais precioso o filme nos trás. Conservar a forma própria não quer dizer, aí, manter uma forma dada a priori, definida de uma vez por todas, pois que as formas são todas mutantes, fazem parte das miragens da vida, são como imagens refletidas na água, contorcendo-se, transformando-se pelas vibrações do solo. Conservar a forma própria significa poder *reconhecer-se nas múltiplas formas* que se vai assumindo, manter o sentimento do *próprio* através dos inúmeros *outros* que nos tornamos pela vida afora. Dito em outros termos, ser capaz de *incorporar as alteridades* em que nos desdobramos sempre, sem medo de despedaçar e sem perder o amor-próprio e ao mundo. Ou, resumindo num só termo: *amor fati* = amor

ao destino. Mui-que-se-torna-sapo-e-que-se-torna-formiga-e-que-se-torna-besouro-e-que-se-torna-papaia-e-que-se-transmuda-sempre-indefinidamente, com um sorriso de alegria e de prazer. Mui que se deixa transpassar pelo mundo, na pura inocência de existir. Mui que se desdobra nos infinitos microuniversos, adentrando pelas infindáveis janelas que a vida lhe abre. E que, através dessas inúmeras formas, reaparece, retorna sempre como Mui. *Ser si próprio, sendo, ao mesmo tempo inúmeros outros, viver a própria vida, podendo, ao mesmo tempo, viver inúmeras outras vidas*: esta é a fórmula de *saúde* que o filme nos ensina. A vida se expande e se exalta numa união dionisíaca com a natureza. E torna-se *nômade*, sem precisar sair do lugar. E descobre o seu *poder criador*, para além das convenções sociais e de todo o enquadre servil da mulher vietnamita. Talvez esse seja o sentido mais precioso que se possa dar ao termo *liberdade*.

Nota

1. Esta é a tradução do texto, tal qual aparece nas legendas brasileiras, provavelmente uma má tradução. É possível que a tradução mais apropriada seja: "A água da primavera, que se contém no buraco de uma rocha, treme devagar quando surpresa".