

ÉDIPO DE NEON: ESTILO E NARRATIVA DO FILME APENAS DEUS PERDOA (ONLY GOD FORGIVES, DIN/FRA, 2013)

NEON OEDIPUS: STYLE AND NARRATIVE OF THE FILM ONLY GOD FORGIVES (DIN/FRA, 2013)

Sander Cruz Castelo
UECE

Resumo

O filme *Apenas Deus perdoa* (*Only God Forgives*, DIN/FRA, 2013), de Nicolas Winding Refn, trata, de forma estilizada, de família norte-americana que, mantendo negócios escusos em Bangkok, defronta-se com tenente de polícia obstinado ao tentar vingar um de seus membros. Tendo parcela da crítica apontado dissintonia entre sua forma e conteúdo, defende-se que os problemas da obra são, sobretudo, de verossimilhança. Com esse intuito, decompõe-se e se contrapõe a narrativa e o estilo do filme, de forma a aclarar as suas inconsistências, especialmente, na construção do enredo e dos personagens.

Palavras-chave:

Filme *Apenas Deus perdoa* (*Only God Forgives*, DIN/FRA, 2013); narrativa; estilo.

INTRODUÇÃO

Repercutindo a exibição para a imprensa do filme *Apenas Deus perdoa* (*Only God Forgives*), no Festival de Cannes de 2013, a agência de notícias EFE informava que, “ao contrário do esperado”, ela [a imprensa] “exaltou a violência sem sentido e o preciosismo estético em contraste com a dureza da história” (G1 Globo, 2013). O filme tratava de uma família norte-americana que, mantendo negócios escusos em Bangkok, defronta com tenente de polícia obstinado ao tentar vingar um de seus membros. Dirigido pelo dinamarquês

Abstract

The film *Only God Forgives* (DIN/FRA, 2013), by Nicolas Winding Refn, deals, in a stylized way, with an American family who, while maintaining shady business in Bangkok, are faced with, when trying to avenge one of its members, with strong-willed police lieutenant. As part of the criticism pointed out the discrepancy between its form and content, it is argued that the work's problems are, above all, those of verisimilitude. With this aim, the narrative and style of the film are broken down and contrasted, in order to clarify its inconsistencies, especially in the construction of the plot and characters.

Keywords:

Film *Only God Forgives* (DIN/FRA, 2013); narrative; style.

Nicolas Winding Refn, a obra havia gerado muitas expectativas, em virtude do sucesso do seu filme anterior, *Drive* (EUA, 2011), premiado na edição retrasada do mesmo festival (Salem, 2013).

Crê-se que o incômodo gerado pela dissintonia entre forma e conteúdo do filme derivou de problemas de verossimilhança da narrativa, especialmente, na construção do enredo e dos personagens. Com esse prisma, primeiramente, decompõe-se a narrativa do filme. Em seguida, analisa-se o seu estilo. Por fim, contrasta-se os dois, de forma a explicitar os problemas da

narrativa, que acabaram por invalidar suas escolhas estéticas.

Dessa forma, objetiva-se, além de compreender a recepção, negativa, de um filme, junto à crítica especializada, por meio de decomposição, sistemática, de seus elementos narrativos e estilísticos; ressaltar o aprumo e a articulação necessária deles, na composição exitosa de uma obra fílmica. Seguimos, nesse viés, sobretudo, os modelos cognitivistas de análise de Bordwell e Thompson (2013), adotados, inicialmente, em estágio de pós-doutorado, no qual foram estudadas obras de outro diretor (Terrence Malick).

NARRATIVA

No início do filme, deparamos com Julian, um norte-americano que administra um clube de boxe (*muay tai*) em Bangkok, capital da Tailândia. Transações ocultas dele e de seus subordinados (Billy [seu irmão], Gordon e Charlie) durante as lutas levam a crer que cometem ilicitudes. Descobrimos, também, que Billy, o primogênito, é emocionalmente instável. Experimentando, possivelmente, má consciência para com as mazelas da cidade, especialmente a prostituição infantil, ele agride, alcoolizado, o proprietário de um bordel e as moças por ele agenciadas, violência que culmina, na mesma noite, em estupro e assassinato de garota de 16 anos, no quarto de hotel em que ela trabalhava.

Introduz-se, então, a figura de Chang, tenente de polícia, chamado à cena do crime. Ali, encontra ainda Billy. Autoriza, então, Choi Yan Lee, o pai da garota assassinada, a vingar o ato, trancando-o, inclusive, com o assassino no quarto, no qual se opera verdadeira carnificina. A despeito da justificativa de que não tinha filhos homens que o ajudassem, Chang não deixa Lee partir sem lhe arrancar um braço com golpe preciso de espada (abaixo de uma rodovia elevada e do lado de um trem abandonado), de forma a não reproduzir o erro (permitir que a filha assassinada vivesse de tal modo) com as outras crias.

Tomamos ciência, em seguida, de que Julian também frequenta prostitutas (Mai), mas que ele somente as observa;¹ e de que Chang canta num bar para outros policiais. Dispomos, pois, no 1º ato, de informações como tema (vingança/ justiça), premissa (sucessão de violência e morte

motivada por assassinato originário), personagens principais (protagonista: Julian; antagonista: Chang) e secundários (aliados do protagonista: Billy, Gordon, Charlie e Mai; aliados do antagonista: Lee e Kim [coronel que assiste Chang]), espaço e tempo (submundo da Bangkok contemporânea) do filme.²

Como suspeito, a justiça feita com as próprias mãos origina espiral de violência. Julian, acompanhado de seus apaniguados, poupa a vida de Lee ao ouvir suas alegações, mas Crystal, sua mãe, chefe do cartel de drogas (a academia é mera fachada para o tráfico internacional de heroína e cocaína), recém-chegada dos EUA para enterrar o primogênito, reverte a decisão do caçula³ e contrata a execução de Chang (junto a Byron, dono de boate, em troca de dividendos do tráfico), ao tomar ciência de sua participação no assassinato de Billy. O tenente, contudo, não somente escapa, habilmente, dos assassinos de aluguel, como aprisiona o sobrevivente deles, descortinando, paulatinamente, a cadeia de comando.

Primeiro, é levado pelo assassino de aluguel a Li Po, seu chefe, que possui (provável) loja e oficina de peças automobilísticas, habitada junto com o filho, deficiente, a quem alimenta quando da chegada do policial. A este é entregue um papel (que compromete o seu subcontratante, crê-se) e se solicita que poupe a criança. No desfecho da cena, o assassino de aluguel é punido mortalmente (com um golpe de espada, novamente), sob os olhos da criança. Para Vacari:

In *Only God Forgives*, the high-backed chair where the boy sits suggests a movie theater seat in which a child might be exposed to violent movies. He absorbs it, fascinated, but without fully understanding, perhaps. And there is nothing positive in his world to counteract and mitigate the fearsomeness of the sword and the spurt of blood. Chang's obvious sympathy for the boy is seen as essentially futile, since the boy's future is dim, whether his father remains a criminal or not, or even whether his father remains alive. Yet, there is a running motif of Chang rebuking and threatening parents in order to get them to love and protect their own children. [...] Children hold a special silence in Refn's work, the silence of attentiveness, of the wide-eyed taking in of adult, worldly things that are beyond their immediate understanding but which penetrate their consciousness and sort of "zip up" a piece of them that might otherwise develop more openly. [...] Likewise, these qualities are referenced in the intense eye contact between Chang and the small boy, and, by extension, in the

telepathy between Chang and Julian, who is himself partly a child figure invested in the same enclosed, traumatized silence (Vicari, 2014, p. 202).⁴

Por sinal, Vicari afirma, igualmente, que:

Julian takes to extremes the Refn motif of the speechless hero. [...] Julian can speak and chooses not to because of secrets he is afraid of uttering. [...] Julian's dysfunction is that he is trapped within a law of silence because of primal needs that were not met. His psyche has no expectations of connecting with anyone else. [...] There is the temptation to view the difficulty of spoken communication (such as it is) as stemming primarily from the fact that it always occurs under this strict and primal law of silence, imposed prior to any kind of language – a refuge much like the womb or pre-Oedipal consciousness (Vicari, 2014, p. 202-203).⁵

Em síntese, a “perda da inocência” (*“loss of innocence”*) seria o tema-chave da cinematografia de Refn (Vicari, 2014, p. 201). Em seguida, Chang alcança Byron, que assiste à apresentação de cantora em sua boate, cercado de companhia, séquito de garotas (prostitutas, imagina-se) e comandados. Como não indica o nome do mandante do atentado, ele é submetido à sessão de tortura, que vai da fixação dos membros superiores e inferiores na poltrona por meio de prendedor de cabelo de metal (tipo palito) à perfuração dos olhos e ouvidos com picadores de gelo.

Depois, o tenente chega até Julian, na frente de um restaurante, onde o empresário se faz acompanhar de Mai, que antes se fizera passar, a pedido dele, por sua namorada, em jantar desastroso com Crystal. Objetivando, aparentemente, interpor-se entre o tenente e a mãe, primeira na cadeia de comando do atentado malogrado, Julian desafia o primeiro a uma luta, mesmo alertado pelo coronel Kim de quem se tratava o oponente.⁶ O combate, ocorrido no clube de boxe, com a assistência de Mai, Crystal, Kim e outro policial, é completamente dominado pelo tenente, deixando a face de Julian, em particular, severamente machucada.

O 2º ato do filme, pois, além de intensificar a oposição entre os personagens, amplia o leque de aliados do protagonista (Mai, Crystal, Byron, Li Po e seus assassinos de aluguel), em vão, contudo: não se conseguiu eliminar o antagonista. A tentativa de fazê-lo tornou ainda mais complicada a situação para o protagonista. Intuitivo, perspicaz, obstinado, metódico, Chang parece indestrutível e implacável no encaço de seus algozes.

Desesperada, ciente de que é o próximo alvo do tenente, Crystal pede a Julian que a proteja novamente, matando Chang, assim como o fizera com o pai. Após executar o policial que a vigia, Julian, acompanhado de Charlie, adentra, então, na casa vazia do tenente, visando emboscá-lo quando de sua volta à residência. Perguntado sobre quem mataria a filha de Chang, Julian afirma que irá poupá-la, mas Charlie avisa que Crystal ordenou que todos fossem mortos. Os primeiros que chegam são a filha de Chang e a criada. Charlie executa, então, a criada, e é baleado mortalmente por Julian antes de eliminar a filha de Chang.

Outra cena se desenrola em montagem alternada. Chang visita Crystal no quarto de hotel em que ela se hospedara desde sua chegada. Ela procura inculpar Julian: ciumento, perigoso, teria, inclusive, cometido parricídio (motivo de seu exílio). Chang, no entanto, não a poupa, perfurando a jugular dela com sua espada.

Julian vai ao encontro dela, carregando espada encontrada na casa do tenente. Acha-a, contudo, já morta. Introduz, de qualquer forma, a ponta da espada e, em seguida, a sua mão, no útero da mãe.⁷ Chang o encontra na sala da boate em que usualmente Mai dança para ele. Leva-o, então, a uma floresta, onde decepa os seus punhos com a espada⁸. O filme termina com o tenente cantando num bar, observado por outros policiais.

O 3º ato expressa o termo da conversão sofrida pelo protagonista, qual seja, a desistência da vingança e o consentimento com a própria punição, que põe fim ao conflito principal da narrativa: Julian, o protagonista, submete-se aos desígnios de Chang, o antagonista.

ESTILO

Esteticamente,⁹ o filme parece irrepreensível. No que toca à mise-en-scène, usam-se poucos, mas expressivos, cenários: internas e externas de clube de boxe, quartos (de Julian, prostituta morta, Crystal), casas (de Lee, Chang), bordéis, bares, restaurantes, lojas/oficinas. Os figurinos se afinam com os atributos dos personagens. A iluminação natural se origina de janelas e portas, predominando, contudo, a artificial, em neon, provinda de fontes de cena como lustres, abajures, postes de rua, faróis de carro e placas luminosas, valorizando a escuridão e a sombra. Já

a encenação distribui os personagens no espaço com destreza, investindo-se em posturas estáticas (hieráticas), movimentos lentos ou bruscos, e na direção do olhar.

A cinematografia, por sua vez, oferece imagens com paleta de cores variada (verde, vermelho, azul, amarelo), às vezes, em câmera lenta. Faz-se uso da profundidade de campo. Os enquadramentos são frontais, laterais e zenitais. Empregam-se planos americanos, de conjunto, de localização, primeiros planos e planos de detalhe (mãos). Além de planos fixos, usam-se lentos *travellings* (de avanço, recuo, acompanhamento, contorno).

A montagem é linear, conjugando, também, planos simultâneos (montagem alternada) ou aproximados pelo seu aspecto simbólico (montagem intelectual). Com poucos diálogos (voz *in*), o filme aposta nas músicas (intra e extra-diegéticas) e na trilha incidental, à base de orquestras e sintetizadores, de Cliff Martinez, que funcionam como assinaturas musicais de personagens e situações. Sobre o estilo do filme, e seu significado, assim se manifesta Vacari (2014):

In *Only God Forgives* the visual symmetry is relentless, so omnipresent and oppressive that one sometimes wants to scream. Light sources double on either side of characters' faces; lengths of bright neon tubing extend on either side of characters' heads; bodies are placed in the direct center of converging lines like bull's-eyes on an archery board. People are constantly framed by doorways that are positioned middle-screen, or at the end of hallways narrow enough that we see both walls in equal measure. There is nearly no architectural space in the film that has not been made to conform to this constant alert, this composition that always points at something that occupies its heart like a glittering, provocative ornament, or a cracked jewel elaborately set so as to disguise its flaw. This symmetry is the outward symptom of a world in decay, covered with stretched bandages and illusions. It is entropic symmetry. It becomes synonymous not with the redressing of wrong and the restoration of order, but of a kind of cosmic lie, a desperate and artificial balance whose ordering principle distorts and unhinges the world even as it seems to collect it into perfectly aligned structures (Vicari, 2014, p. 204).¹⁰

O autor pontua, ainda, que as "quebras extremas" ("*extreme breaks*") de simetria do filme acompanham a tomada de consciência de Julian, notadamente, na sequência da tocaia na casa de Chang:

Julian's dawning cognizance of Crystal's evil and his concomitant liberation from dependency on her is drawn out through a series of shots in which the center of the frame is for the most part skewed. Julian is seen in doorways that stand to one side of the frame or the other, or between a wide, light-colored wall and a narrow green one. The dispelling of the symmetrical is a sign of Julian awakening from his trance, the hypnoid state that his mother has placed him in. It is also a sign of him letting go of his own need to be the magnetic center, a shifting in his sense of his own power from someone who does the expedient thing to someone who does the more difficult and compassionate thing. It is in this asymmetrical house that he saves his own life and the life of Chang's little girl by killing the second assassin, himself a symbolic double of Julian [...] (Vicari, 2014, p. 204).¹¹

ESTILO X NARRATIVA

O problema é que a virtuosidade técnica do diretor é posta a serviço de uma narrativa rasa, pouco verossímil, especialmente na construção dos personagens e do enredo. Crystal, a despeito da interpretação intensa de Kristin Scott Thomas, é demasiadamente caricatural. Sua maldade e amoralidade são extremas.¹² Ela é, ao mesmo tempo, condescendente ao extremo com o filho mau, e ardilosa e manipuladora com o filho bom, a ponto de levá-lo a assassinar o próprio pai. As ações de Julian, de seu lado, parecem corroborar, ao menos em parte, a remissão, simplória, que a mãe faz delas ao complexo edipiano (acusando-o, com palavras grosseiras, de rivalidade e ciúme do irmão mais velho), senão vejamos. Ele mata o pai, a pedido da genitora. Não consegue penetrar a amante. É fascinado pelo útero da mãe. "Castrado" pela última, é obcecado por Chang, espécie de anjo vingador (Umstead, 2013), e sua espada, que deceparia suas mãos etc.

A propósito da espada e das mãos, Justin Vicari aponta que são os dois fetiches¹³ do filme, aparecendo, em *close-up*, repetidamente, ao longo da diegese, com significado profético:

[...] we can think of them as a first line of defense (Julian often poses, rather stiffly and unnaturally, with his fists raised like a boxer) and as the repository of immense sexual guilt. The hand substitutes for the penis again and again in the film, and Julian's nightmare is also his most fervent wish: to have it cut off (Vicari, 2014, p. 196).¹⁴

O tamanho da espada, "embotada e curta", por si só, ressaltaria a falência da "autoridade fálica" (*Ibid.*, p. 195). Tratam-se, vê-se, de

analogias psicanalíticas demasiadamente óbvias. Nesse molde, não surpreende que Chang, apesar de suas conotações míticas, acabe sendo o personagem mais convincente, visto que o diretor se abstém de explicar pormenorizadamente suas ações, remetendo-as a um vago senso de justiça divina. De acordo com informações dos bastidores do filme, Chang representaria a figura de Deus. A propósito, “Elefante”, significado do seu nome em tailandês, é animal sagrado no budismo, religião largamente predominante no país (IMDB, 2023). Em entrevista, o diretor o comparou ao Deus do Antigo Testamento (Umstead, 2013). Já Vicari assim o interpreta:

[...] Chang's blunt sword goes beyond the other fetish objects in previous films in that it is an object that has a special relation to death. It is a fetish from which death itself streams, almost sweetly. With this sword the gap completely closes between the fear of death and its heady acceptance. Once targeted by Chang's mystical sword, no one can escape. Pleas for mercy are muted on the soundtrack; we see only the targets' hands waving and mouths moving uselessly. Meanwhile, the sword can see whom it will kill from a physical and temporal distance, and nearly every weapon that is used in the film draws upon the blunt sword's Damoclean authority. Refn inserts a shot of a disembodied arm raising and chopping down with the sword at several points as if to indicate that it is a supernatural entity which kills *through* Chang (Vicari, 2014, p. 195).¹⁵

Vicari também o lê sob o ângulo do budismo:

At the end, Chang and Julian seem to become almost aspects of each other. Chang has understood from the beginning that Julian wants to confront his demons and become a better man. [...] we feel as though Julian has summoned the cop to wage war against his mother, and to help set him free. Uncomfortable with his male role, and disgusted by the sexual abuse to which he has been subjected, Julian prefers a kind of castration, which might be taking place not on earth but on a bardo of his spirit's transit between reincarnations. This is perhaps the first narrative film which is told from the viewpoint of the Vedantic-Emersonian Oversoul, a universal spiritual phenomenon whose energy moves through a number of interconnected persons until the relations among each other crystallize and complete a cycle. At the heart of *Only God Forgives* is the idea of the poisoning of the Oversoul which occurs in incest, specifically in the mother's rapacious sexual devouring of her two sons. Abusiveness, learned and suffered at an early age, gives rise to damaged psyches which then inflict abuse on others (Vicari, 2014, p. 198).¹⁶

Acerca das implicações budistas da transformação de Julian (iniciada com a tocaia malograda na casa de Chang, como supracitado), o autor diz, ainda:

Julian is gaining consciousness of the Oversoul and his own beleaguered position in it as the inheritor and victim of his mother's blood guilts, and also the passive perpetuator of her wrongs. He is becoming aware of something which Refn has spoken of in relation to nearly all his films – the idea that “man is meant to sacrifice himself; that is being human, having a soul”. As with *One Eye, Driver*, even the misguided Bronson, Julian is a man who discovers his own soul in relation to the pain that he feels for and because of other people; he is made to learn that his ego is not sovereign but exists in reciprocal relations with other egos. This is the unlocking which leads (corridors and passageways are ubiquitous in *Only God Forgives*) to the acceptance of one's own non-ego, a nearly Buddhist state of enlightenment which can be the same as self-sacrifice and the finding of one's true place within the Oversoul. (Vicari, 2014, p. 204-205).¹⁷

O filme, nessa acepção:

[...] deconstructs one of the essential plot points of revenge cinema – that the avenger must kill “up a chain” so to speak, beginning with underlings and trigger-men until finally reaching the godlike enclave of power from which the violence has originally emanated. But that enclave is never reached in *Only God Forgives*; instead, the center of godlike power, and of forgiveness, is finally revealed, in very Zen terms, to be within Julian (and he himself is not above the violence he commits nor exempted from its consequences) (Vicari, 2014, p. 206).¹⁸

O título do filme, então, seria dúbio:

Thus, the title's meaning is easy to mistake. It is not a way of saying, for instance, “Kill 'em all and let God sort 'em out,” or even “God forgives, I don't.” It is saying that forgiveness is godlike, and only someone who becomes godlike can begin to feel and practice that forgiveness which is necessary to end interpersonal cycles of abuse as well as immemorially entrenched international conflicts. All the predatory, dysfunctional whites are eliminated by the end of *Only God Forgives*: Crystal the tourist from hell, giving a hard time to the concierge (Dujdao Vadhanapakom) at her hotel; Billy and Julian, the pseudocolonialist exploiters. The final scene shows Chang singing karaoke to a song called “You Are My Dream,” to a preternaturally still and peaceful lounge filled only with his fellow Thai policemen. Again, as in Refn, violent revenge has restored an internal balance which is nearly self-justifying. It is up to the young or even the future-born to resolve our ongoing crises in favor of peace, as when Chang's young daughter is arbitrating a dispute

among her dolls. Chang asks her, "Then how do we make sure he doesn't cause trouble again?" "By talking nicely to each other," the little girl answers. Those closest to birth are the wisest and most perceptive, while those who are nearing any kind of death (and here we might recall again the film's somber judgment on its white characters) wander somnambulistically, losing their senses, incapable of saying even what little they know. The death of a spirit-manifestation is harder and more agonizing and more protracted than the death of the body. It might take centuries, dynasties, whole eras of power. Meanwhile, existence clamors and beckons, both to those who know whom they are and those who do not. Here we see the recurrence of hallways as a visualization of the birth process: Julian ventures down numerous hallways – often red and with slimy, oozing walls – toward ends that are blocked or empty or simply uncertain. Once he drags the body of a man down such a corridor, as if purging the blood guilt of killing his father. Twice he finds his mother at the end of a corridor, once alive and the second time dead. Her death returns him to the opportunity to seek a new beginning in the climactic cutting off of his hands, which could also indicate his rebirth into a new soul. To arrive at the mother (the womb) and at death are functionally the same because in the mythos of the Oversoul death leads back into birth, and any "new" life bears karmic traces of old deaths, old wounds: this is the fatal mother as creator and destroyer, as the bestower of enormous cocks and bad luck and every other thing that is randomly generated as part of a human life. It is the mother as clock, the literal keeper of her child's time – the one who knows, but will not say, just how far away the sky is. (Vicari, 2014, p. 206-207).¹⁹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem embargo dos esclarecimentos de Vicari acerca do título do filme, considerando a recepção da crítica especializada e o exame aqui empreendido, podíamos também interpretá-lo como involuntariamente irônico. De fato: "Apenas Deus perdoa" tamanha incúria com aspectos centrais da narrativa e sua dissonância com o estilo.

Reitera-se, logo, a pertinência de modelos de análise cognitivistas, como os de Bordwell e Thompson (2013), para a decodificação de um filme, no que respeita a sua recepção (os efeitos gerados nos expectadores), incluindo, a dos críticos especializados. Ressalta-se, em particular, a exigência, do estudioso (também, do artista), de divisar, a um tempo, a autonomia relativa e a imprescindível coesão dos elementos narrativos e estilísticos, na confecção de um filme.

NOTAS

01. Faz-se paralelo do orgasmo dela com o decepamento da mão de Julian, em passagem, paralela à cena de sexo, que reproduz a imaginação dele ou é meramente simbólica.

02. Sobre as coordenadas empregadas na análise da narrativa fílmica, ver: Bahiana (2012).

03. Na cena em que ela o condena por isso, ocorrida no mesmo quarto em que Mai se masturbava na frente dele, insinua-se relação incestuosa entre mãe e filho. Vicari está certo de que não se trata de mera sugestão: "What becomes clear at every point in the film is that Crystal has had incestuous relations with both Julian and his older brother Billy (Tom Burke), and that this primal affront is the source of all the mayhem that plays out" ["O que fica claro em cada ponto do filme é que Crystal teve relações incestuosas com Julian e seu irmão mais velho Billy (Tom Burke), e que essa afronta primordial é a fonte de todo o caos que ocorre" - tradução nossa] (Vicari, 2014, p. 196).

04. "Em *Apenas Deus perdoa*, a cadeira de espaldar alto onde o menino se senta sugere uma cadeira de cinema em que uma criança pode ser exposta a filmes violentos. Ele absorve-os, fascinado, mas talvez sem compreender totalmente. E aqui não há de positivo em seu mundo para neutralizar e mitigar o medo da espada e do jato de sangue. A óbvia simpatia de Chang pelo menino é vista como essencialmente fútil, já que o futuro do menino é obscuro, que seu pai permaneça um criminoso ou não, ou mesmo se continua vivo. Ainda assim, há um motivo corrente de Chang repreendendo e ameaçando os pais, a fim de levá-los a amar e proteger seus próprios filhos. [...] As crianças guardam na obra de Refn um silêncio especial, o silêncio da atenção, da percepção de olhos arregalados de coisas adultas e mundanas que estão além de seu alcance imediato, mas que penetram em sua consciência e meio que "fecham" uma parte deles que, de outra forma, poderia se desenvolver mais abertamente. [...] Da mesma forma, essas qualidades são referenciadas no intenso contato visual entre Chang e o menino, e, por extensão, na telepatia entre Chang e Julian, que é ele mesmo em parte uma figura infantil envolvida no mesmo silêncio fechado e traumatizado" [tradução nossa].

05. “Julian leva ao extremo o tema do herói sem palavras de Refn. [...] Julian pode falar e opta por não o fazer por causa de segredos que ele tem medo de revelar. [...] A disfunção de Julian é que ele está preso dentro de uma lei de silêncio por causa de necessidades primárias que não foram satisfeitas. Sua psique não tem expectativas de se conectar com mais ninguém. [...] Há a tentação de ver a dificuldade da fala (tal como é) como decorrente principalmente do fato de que ocorre sempre sob esta estrita e primordial lei do silêncio, imposta antes de qualquer tipo de linguagem - um refúgio muito parecido com o útero ou a consciência pré-edípica” [tradução nossa].

06. Cabe salientar que Chang visitara o clube de boxe após o assassinato de Lee e antes do atentado contra a sua vida, ocasião na qual, além de ter sido descartado como mandante da morte de Lee, Julian notou a deferência prestada pelos jovens lutadores ao tenente. Mais, faz-se analogia dele com grande estátua de boxeador presente no escritório do clube, como o ressaltam três planos dela inseridos abruptamente na cena da luta, um deles em seguida a um plano de Chang com o mesmo gesto (punhos fechados). Tudo indica, pois, que ele foi célebre lutador no passado.

07. Conforme Vicari: “This is not a return to the womb so much as a pointedly sexualized violation of it, a reliving, and perhaps an exorcism, of that incestuous intercourse with Crystal that Julian had repressed. The violence and the incest go together, a Gordian knot that only grows tighter with the effort to pick it apart” [“Isso não é um retornar ao útero tanto quanto uma violação explicitamente sexualizada dele, um reviver, e talvez um exorcismo daquela relação incestuosa com Crystal que Julian havia reprimido. A violência e o incesto andam juntos, um nó górdio que só fica mais apertado com o esforço de separá-lo” - tradução nossa] (2014, p. 198).

08. Vicari assim descreve a sequência: “Still suffering from his endless guilt and afraid of perpetuating the cycle of abuse, Julian encounters Chang in a wooded area and wordlessly submits to Chang cutting off his hands” [“Ainda sofrendo com sua interminável culpa e com medo de perpetuar o ciclo de abuso, Julian encontra Chang em uma área arborizada e se submete sem palavras a Chang cortando suas mãos” - tradução nossa] (2014, p. 198).

09. Acerca dos elementos de estilo fílmico analisados, ver: Bordwell; Thompson (2013).

10. “Em *Apenas Deus perdoa*, a simetria visual é implacável, tão onipresente e opressiva que às vezes dá vontade de gritar. Fontes de luz duplas em ambos os lados dos rostos dos personagens; comprimentos de tubos de neon brilhante se estendem em cada lado da cabeça dos personagens; corpos são colocados no centro direto de linhas de convergência como alvos em uma prancha de arco e flecha. As pessoas são constantemente enquadradas por portas posicionadas no meio da tela ou no final de corredores estreitos o suficiente para vermos ambas as paredes em igual medida. Quase não há espaço arquitetural no filme que não foi feito para se adequar a esse alerta constante, a essa composição que sempre aponta para algo que ocupa seu coração como um brilho, ornamento provocativo, ou uma joia rachada elaboradamente engastada para disfarçar sua falha. Esta simetria é o sintoma externo de um mundo em decadência, coberto com bandagens esticadas e ilusões. É a simetria entrópica. Torna-se sinônimo não com a reparação do erro e a restauração da ordem, mas de uma espécie de mentira cósmica, um equilíbrio desesperado e artificial cujo princípio ordenador distorce e desequilibra o mundo, mesmo quando parece reuni-lo em estruturas perfeitamente alinhadas” [tradução nossa].

11. “O crescente conhecimento de Julian sobre a maldade de Crystal e sua concomitante libertação da dependência dela é prolongada através de uma série de planos em que o centro do quadro é em sua maior parte enviesado. Julian é visto em portas que ficam de um lado do quadro ou de outro, ou entre uma parede larga e clara e uma estreita verde. A dissipação do simétrico é um sinal de Julian despertando de seu transe, o estado hipnoide em que sua mãe o colocou. É também um sinal de que ele está deixando sua própria necessidade de ser o centro magnético, uma mudança em seu senso de seu próprio poder de alguém que faz a coisa conveniente para alguém que faz a coisa mais difícil e compassiva. É nesta casa assimétrica que ele salva sua própria vida e a vida da filha de Chang matando o segundo assassino, ele mesmo um duplo simbólico de Julian [...]” [tradução nossa].

12. Vicari a associa, indiretamente, à Bruxa Malvada do Oeste, de *O mágico de Oz* (1939), e diretamente, à mãe vingativa da heroína de *Coração Selvagem* (1990), de David Lynch. O próprio nome da personagem, "Crystal", ressaltaria esse atributo (2014, p. 205).

13. Fetiche entendido, no contexto da cinematografia de Refn, como "an object soothing in its familiarity and constant presence, to which the voyeuristic sensibility returns to lessen the fear of loss and to accomplish the work of mourning" ["objeto reconfortante na sua familiaridade e presença constante, a que a sensibilidade voyeurista retorna para diminuir o medo da perda e realizar o trabalho de luto" - tradução nossa] (2014, p. 195).

14. "[...] podemos pensar nelas como uma primeira linha de defesa (Julian muitas vezes posa, de forma bastante rígida e não natural, com seus punhos levantados como um boxeador) e como o repositório de imensa culpa sexual. A mão substitui o pênis repetidas vezes no filme, e o pesadelo de Julian é também o seu desejo mais ardente: cortá-lo" [tradução nossa].

15. "[...] a espada cega de Chang vai além dos outros objetos de fetiche em filmes anteriores por ser um objeto que tem uma relação especial com a morte. É um fetiche do qual a própria morte flui, quase docemente. Com esta espada a lacuna fecha completamente entre o medo da morte e sua aceitação inebriante. Uma vez alvejado pela espada mística de Chang, ninguém pode escapar. Os pedidos de misericórdia são silenciados na trilha sonora; vemos apenas as mãos dos alvos acenando e as bocas se movendo inutilmente. Enquanto isso, a espada pode ver quem ela vai matar de um ponto de vista físico e distância temporal, e quase todas as armas usadas no filme se baseiam na autoridade Damocleana da espada cega. Refn insere um plano de um desencarnado braço levantando e cortando com a espada em vários pontos como se para indicar que é uma entidade sobrenatural que mata através de Chang" [tradução nossa].

16. "No final, Chang e Julian parecem se tornar quase aspectos um do outro. Chang entendeu desde o início que Julian quer confrontar seus demônios e se tornar um homem melhor. [...] sentimos como se Julian tivesse convocado o

policia para travar uma guerra contra sua mãe e para ajudar a se libertar. Desconfortável com seu papel masculino e enojado com o abuso sexual a que foi submetido, Julian prefere uma espécie de castração, que pode estar ocorrendo não na terra, mas em um bardo do trânsito de seu espírito entre reencarnações. Este é talvez o primeiro filme narrativo contado do ponto de vista da Superalma Vedântica-Emersoniana, um fenômeno espiritual universal cuja energia se move através de um número de pessoas interconectadas até que as relações entre cada uma se cristalizam e completam um ciclo. No coração de *Apenas Deus perdoa* está a ideia do envenenamento da Superalma que ocorre no incesto, especificamente na voraz devoração sexual de seus dois filhos pela mãe. O abuso, aprendido e sofrido desde tenra idade, dá origem a psiques danificadas que então infligem abuso aos outros" [tradução nossa].

17. "Julian está ganhando consciência da Superalma e de sua própria posição sitiada nela como herdeiro e vítima das culpas de sangue de sua mãe, e também o perpetuador passivo de seus erros. Ele está se tornando consciente de algo sobre a qual Refn falou em quase todos os seus filmes - a ideia de que "o homem destina-se a sacrificar-se; isso é ser humano, ter uma alma". Tal como acontece com *Caolho*, *Driver*, até mesmo o equivocado *Bronson* [personagens de filmes anteriores de Refn], Julian é um homem que descobre sua própria alma em relação à dor que sente por e por causa de outras pessoas; ele aprende que seu ego não é soberano, mas existe em relações com outros egos. Este é o desbloqueio que leva (corredores e passagens são onipresentes em *Apenas Deus perdoa*) para a aceitação do próprio não-ego, um estado de iluminação quase budista que pode ser o mesmo como auto-sacrifício e a descoberta de seu verdadeiro lugar dentro da Superalma" [tradução nossa].

18. "[...] desconstrói um dos pontos essenciais da trama do cinema de vingança - que o vingador deve matar 'encadeado', por assim dizer, começando com subordinados e atiradores até finalmente alcançar o enclave de poder divino de onde a violência originalmente emanou. Mas esse enclave nunca é alcançado em *Apenas Deus perdoa*; em vez disso, o centro do poder divino e do perdão, é finalmente revelado, em termos

muito Zen, estar dentro de Julian (e ele próprio não está acima da violência que comete nem isento das suas consequências)” [tradução nossa].

19. “Assim, o significado do título é fácil de confundir. Não é uma forma de dizer, por exemplo, ‘Matem todos; Deus saberá reconhecer os seus’, ou mesmo ‘Deus perdoa, eu não’. Está dizendo que o perdão é semelhante a Deus, e somente alguém que se torna semelhante a Deus pode começar a sentir e praticar o perdão que é necessário para acabar com ciclos de abuso, bem como conflitos internacionais imemorialmente arraigados. Todos os brancos predatórios e disfuncionais são eliminados no final de *Apenas Deus perdoa*: Crystal, a turista do inferno, dando um sufoco à concierge (Dujdao Vadhanapakom) em seu hotel; Billy e Julian, os exploradores pseudocolonialistas. A cena final mostra Chang cantando uma música no karaokê chamada ‘You Are My Dream’, para um salão sobrenaturalmente calmo e pacífico, cheio apenas com seus colegas policiais tailandeses. Novamente, como em Refn, a vingança violenta restaurou um equilíbrio interno que é quase autojustificável. Cabe aos jovens ou mesmo ao futuro nascido resolver as nossas crises em curso em favor da paz, como quando a filha mais nova de Chang está arbitrando uma disputa entre seus bonecos. Chang pergunta a ela: ‘Então, como podemos ter certeza de que ele não causará problemas novamente?’ ‘Ao falar gentilmente um com o outro’, responde a menina. Os mais próximos do nascimento são os mais sábios e mais perspicazes, enquanto aqueles que estão se aproximando de qualquer tipo de morte (e aqui podemos lembrar novamente o julgamento sombrio do filme sobre seus personagens brancos) vagam sonâmbulos, perdendo seus sentidos, incapazes de dizer até mesmo o pouco que sabem. A morte de uma manifestação do espírito é mais difícil, mais angustiante e mais prolongada do que a morte do corpo. Pode levar séculos, dinastias, eras inteiras de poder. Enquanto isso, a existência clama e acena, tanto para aqueles que sabem quem eles são e aqueles que não o sabem. Aqui vemos a recorrência dos corredores como uma visualização do processo de nascimento: Julian se aventura por vários corredores - muitas vezes vermelhos e com paredes viscosas e escorrendo - em direção às extremidades que estão bloqueadas ou vazias ou simplesmente incertas.

Em uma ocasião ele arrasta o corpo de um homem por um corredor, como se purgando da culpa de sangue de matar seu pai. Por duas vezes ele encontra sua mãe no fim de um corredor, uma vez viva e pela segunda vez morta. A morte dela devolve-lhe a oportunidade de buscar um novo começo no corte climático de suas mãos, o que também poderia indicar seu renascimento em uma nova alma. Chegar na mãe (útero) e na morte são funcionalmente iguais porque no mito da Superalma a morte leva de volta ao nascimento, e qualquer “nova” vida carrega traços cármicos de velhas mortes, velhas feridas: esta é a mãe fatal como criadora e destruidora, como a doadora de paus enormes, de má sorte e de todas as outras coisas geradas aleatoriamente como parte da vida humana. É a mãe como relógio, o guardião literal do tempo de seu filho - aquele que sabe, mas não dirá, a que distância o céu está” [tradução nossa].

REFERÊNCIAS

APENAS deus perdoa. Direção: Nicolas Winding Refn. França, Dinamarca: Gaumont, Wild Bunch, Space Rocket Nation, Motel Movies e Bold Films. 2013. 90 min.

BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** Campinas, SP: Unicamp, 2013.

G1 GLOBO. Do diretor de 'Drive', novo filme de Ryan Gosling é vaiado em Cannes. **G1GLOBO**, 22 maio de 2013. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/05/do-diretor-de-drive-novo-filme-de-ryan-gosling-e-vaiado-em-cannes.html>>. Acesso em: 05 out. 2023.

IMDB. **Only God forgives.** Trivia. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1602613/trivia?ref_=tt_trv_trv&>. Acesso em: 05 out. 2023.

SALEM, Rodrigo. Cannes vaia retorno da dupla de “Drive” em “Only God Forgives”. **Folha de São Paulo**, 23 maio de 2013. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1283063-cannes-vaia-retorno-da-dupla-de-drive-em-only-god-forgives.shtml>>. Acesso em: 05 out. 2023.

UMSTEAD, Ben. "Ask not what art is, but what it is not": Nicolas Winding Refn and Cliff Martinez on ONLY GOD FORGIVES. **ScreenAnarchy**, 17 julho de 2013. Disponível em: <<http://screenanarchy.com/2013/07/interview-nicolas-winding-refn-and-cliff-martinez.html>>. Acesso em: 05 out. 2023.

VICARI, Justin. Only God Forgives. In: **Nicolas Winding Refn** and the violence of art: a critical study of the films. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2014.

SOBRE O AUTOR

Sander Cruz Castelo é professor-adjunto do curso de História da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC), unidade da Universidade Estadual do Ceará (UECE), situada em Quixadá-CE. Ele é licenciado, bacharel e mestre em História (UFC), doutor em Sociologia (UFC) e pós-doutor em Comunicação (UAM). E-mail: sander.castelo@uece.br