

## O novo cinema asiático: As relações imagéticas e cognitivas na produção “Sud Pralad”

*The new Asian cinema: The imagery and cognitive relations in production “Sud Pralad”*

Dimitrio Joviano Pinel<sup>1</sup>

Este artigo tratar-se-á do filme do cineasta Apichatpong Joe Weerasethakul, considerando as experiências sensoriais propostas no filme *Sud pralad*, que recebeu o nome no Brasil de “Mal dos trópicos”. Filme vencedor da Palma de ouro no Festival de Cannes em 2004. A forma com que o cineasta constrói a relações sensoriais nesta produção será nosso objeto de análise. Portanto, utilizar-se-á os conceitos de autores clássicos que escreveram sobre o cinema afim de analisar esta produção cinematográfica.

Palavras-chave: Filme, espectador, processos cognitivos, aspectos sonoros.

*This article deals will be movie filmmaker Apichatpong Weerasethakul Joe, considering the sensory experiences proposals in the film Pralad Sud, which was named in Brazil "Evil of the tropics." Film winner of the gold Palm at the Cannes Film Festival in 2004 . the way the filmmaker builds sensory relations in this production will be our object of analysis. Therefore, it will be used the concepts of classical writers on the film in order to analyze the film production.*

*Movie, cinemagoer, cognitive processes, sound aspects.*

<sup>1</sup> Mestrando do PPGA-UFES.

## O universo sonoro em “*Sud Pralad*”

País situado na Ásia, a Tailândia atualmente possui população aproximada de 66 milhões de habitantes, que vivem sob o sistema político monárquico constitucional desde 1946. A história do Reino da Tailândia (nome oficial desse Estado Soberano Asiático) é marcada por diversos golpes militares. Bhumibol Adulyadej rei da Tailândia, nono na linha de sucessão, é intitulado Chefe de Estado, também chefe das Forças Armadas, defensor da religião budista e o defensor de todas as religiões. Entretanto, a Tailândia guarda traços marcantes do passado, de seu longínquo período de colônia inglesa. Muito pela herança cultural, que na realidade se transformou em um mix de sub-culturas, na qual é possível coexistirem deuses, monges, música tradicional, música pagã, música Pop e todo tipo de referencial imagético e sonoro regionais, típicos das culturas asiáticas. Em meio a este cenário Apichatpong dirige se ao espectador com vistas no presente, mas olhando também pro passado. Faz uma Reflexão sobre as revoltas dos “camisas vermelhas”, que marcaram a Tailândia contemporânea, particularmente em 2010, com um desfecho sangrento dias antes de receber seu segundo prêmio em Cannes – Palma de Ouro pelo filme *Tio Boonmee*.

“Sinto necessidade de olhar para a região onde cresci. Normalmente foco-me em pessoas, nos meus sentimentos em relação a elas. Mas a situação política na Tailândia nos últimos cinco anos tem sido muito tensa e sinto que as regiões do nordeste têm uma forte relação com isso”.

Neste cenário, encontra-se o artista multimídia e cineasta, arquiteto de formação, nascido ao nordeste da Tailândia, em Khon Kaen, Apichatpong “Joe” Weerasethakul. Que antes de partir para os estados unidos, para estudar cinema no Chicago art institute, diga-se de passagem, mesma escola onde estudaram Walt Disney e Orson Welles. Em seu filme, de

2004, *Sud pralad*,<sup>2</sup> que recebeu o título de “Mal dos trópicos” para o Brasil, o cineasta conta a história de vida de dois jovens, Keng (Banlop Lomnoi), um soldado e Tong (Sakda Kaewbuadee), um camponês desempregado, em seu ambiente familiar. Em um primeiro momento pode-se-ia ter a impressão que nada acontece efetivamente na trama, sequências se sobrepõem, sua aparente relação “homem x natureza” dita o tom inicial do filme. Conforme a trama se desenvolve, o tempo passa, ritmado pelo trânsito caótico da pequena cidade da Tailândia, pelas luzes dos prédios e das casas noturnas, onde as pessoas liberam seu instintos mais reprimidos, ou até mesmo inconfessáveis. É nesta cidade que se desenvolve a produção, ela se torna plano de fundo para a trama até a primeira metade do filme. Contudo, Apichatpong ressalta, quando fala sobre o *Sud Pralad*, justificando o ambiente de que se passa a produção em destaque, bem como, em *Tio Boonmee, "Loong Boonmee raleuk chat"* (Título original) de 2010, filme de Apichatpong que se inicia com uma longa sequência de cinco minutos em que os tons de verde da selva e um búfalo enchem toda extensão da tela. Logo na sequência, há uns olhos vermelhos de macaco fantasma que fixam diretamente à câmara. Para o cineasta nada está explicado, com efeito, nada precisa estar. “Quando vamos à selva temos medo de todas as coisas que não nos são familiares. Os sons, a camuflagem que faz as coisas não parecerem claras. Os meus filmes são uma tentativa de me relacionar com essa realidade”

Portanto, os principais objetos deste artigo não se restringem apenas os aspectos sensoriais, cognitivos e imagéticos, mas também, com base na análise dos aspectos sonoros na produção cinematografia *Sud Pralad*, que teve como *Sound designer* Akritchalerm Kalayanamirt, compreender-se-á como se dá esta relação com seu expectador. Em tempo, compreender como o som é capaz de envolver o expectador, fazendo com que ele, o fruitor, receba a mensagens propostas pela obra de Apichatpong.

<sup>2</sup> Prêmio do Júri no Festival de Cannes, 2004 e em festivais na Bélgica e Japão, Singapura e Itália em 2005.

Entre as características às quais o cinema, em sua forma atual, habituou-nos, provavelmente, a reprodução do som é a das que prevalecem mais “naturais” e, talvez por esse motivo, uma das relativamente pouco questionadas pela teoria e pela estética. Todos sabem, contudo, que o som não é um dado “natural” da representação cinematográfica e que o papel e a concepção do que se chama “trilha sonora” variou, e varia muito, de acordo com os filmes. (BERGALA, 2009, p.44)

Bergala enfatiza que o “som” no cinema é tratado de diversas formas e em várias formas de representações. Porém, será feita uma análise nesta produção de Apichatpong, cineasta conhecido por utilizar não apenas o “som” em seus filmes para criar atmosferas que envolvem o espectador, mas também como atuam os aspectos que dizem respeito à subjetivação do espectador, bem como os aspectos sensoriais. Em tempo, discutir-se-á como “Joe” constrói o referencial imagético na produção *Sud Pralad*.

Todas as questões sensoriais despertadas pelo filme podem suscitar nos espectadores reações físicas e cerebrais que trazem a tona os estados cognitivos de atenção, expectativas e emoção. Elas podem variar, dependendo de seu espectador, ou podem atingir a todos de forma coletiva, mas no geral este universo, primeiramente, encontra-se no mundo dos signos, imagéticos ou referenciais, e da individualidade de quem as recebe. Como descreveu Bergson a respeito de intuição e psiquismo, que ficara atrás na história, mas que descreve perfeitamente os processos aqui discutidos.

O psiquismo inteiro se compromete na intensidade do estado psicológico. Mas a linguagem nos engana na medida em que nos leva a confundir o estado psicológico com sua causa, e a separação nítida que operamos no mundo externo com os elementos que presumivelmente em relação aos estados internos. É claro que a ligação entre sentimento profundo e causa exterior é bem mais remota do que a ligação entre sensação e causa exterior. Por isso Bergson analisa também esta modalidade de representação para completar o quadro crítico deste momento inicial da investigação psicológica. (SILVA, 1994, p.121)

A sensação obtida com os sons no filme é, portanto, recebida de forma intrínseca a cada espectador e ainda de acordo com a intensidade do estado psicológico do espectador,

ou seja, de cada pessoa que assiste ao filme, inclusive em épocas e momentos diferentes, poder-se-á decodificá-lo de formas distintas.

Com relação à captação do áudio direto, com efeito, sobre a captura do som, é possível nota-se que a o *Shotgun*<sup>3</sup> está atento, em todos os detalhes, seja nos diálogos, no som ambiente, no som que incide sobre as camadas principais do filme. Em todas as trilhas (camadas), seja no caótico trânsito da cidade, nos ruídos dos animais, das motocicletas, o barulho das *rádios poste* (os alto-falantes de rua) ou das chuvas torrenciais. Tudo é percebido e tratado de forma conveniente a fim de provocar no espectador uma experiência *sui generis*. Fatores tão comuns da cultura tailandesa, bem como dos países onde ocorre o sistema de monções. Em tempo, quando assistimos a cena onde há a presença da chuva. Ora, país onde a natureza é exuberante, país de grandes rios, florestas e planícies não poderia se furtar a propor aos espectadores o mergulho em seus processos cognitivos. Portanto, o caráter não apenas “estético”, o som do filme serve de plano de fundo para questões muito mais transcendentais, que remontam a tradição de um povo, este último, credo de lendas, mitos e rituais que por muitas vezes só são compreendidas dentro da antropologia. Portanto, incompreendidas pelos mais incautos e críticos das culturas ocidentais capitalistas onde prevalece os valores dos ensinamentos contrários às crenças orientais.

Logo no início da produção *Sud Pralad*, o diretor Apichatpong Weerasethakul nos propõem a pensar na frase do escritor Japonês Ton Nakajima, que diz "todos somos feras selvagens por natureza", nosso dever como seres humanos é de nos tornarmos adestradores, ou seja, de mantermos nossos animais sob controle. Dando assim o tom da película, como se diante de nós estivesse a opção de sermos em maior ou menor grau, senhores de

<sup>3</sup> Microfone com alcance à longas distancias, próprio para captação de som ambiente.

nossas próprias vidas, como se dissesse “é preciso dominar seus instintos mais selvagens” uma espécie de rito contemporâneo, ou seja, cabendo as nós nos manteremos sob controle.

Na sequência, tem início o filme, as relações sonoras nos colocam em contato com a *mise-en-scène*, propriamente dita. Na cena estão os soldados no front, o som é nítido, se faz presente o ruído ambiente, o vento movendo a vegetação, o barulho do soldados se movendo em meio a floresta, é nítida a sensação em que o som equaliza-se na *timeline* de automação em odb, forma essa pouco usual, uma vez que nestes níveis é possível estabelecer uma relação de primazia do “Som”, ou seja, ele está em primeiro plano com relação a todos os outros elementos captados e em relação ao que se escuta. Causariam estranhamento, talvez, se não fossem a intenção do diretor do filme. Pois desta forma em que foram captados os diálogos, bem como o “som direto” poder-se-iam ser percebidos como uma massa sonora, forma esta que se estende ao longo de toda a produção. Percebe-se os ruídos da floresta, dos animais selvagens, a movimentação do vento, das árvores e suas folhas, o som proveniente dos passos dos soldados, tudo fica bem evidente. Neste ponto do filme, até os ruídos dos insetos são muito perceptíveis, tudo pode ser ouvido de forma, às vezes, até “inconveniente” já que, no geral, mesmo as culturas ocidentais, acostumadas com ao “hiper-realismo” no cinema americano, são sensibilizadas (estimuladas) com atmosferas sonoras e ambiências fortes, exageradamente minuciosas. As explosões, tiros, perseguições automobilísticas, os gritos de pavor “seriam mais agradáveis aos ouvidos” que o simples som direto, captado da natureza como ocorre na produção aqui analisada.

Uma espécie de ficção científica dos sentidos, um mergulho cognitivo, nos remetendo ao conceito de “cinema total” descrito décadas atrás por René Barjavel. Tanto o som ambiente como o som do vento, a estática, o Bip do rádio dos soldados e o Click da máquina fotográfica, nos conduzem, enquanto espectadores, a um estado de imersão sensorial no enredo e no desenvolver dos acontecimentos desse filme.

A expressão “cinema total” parece ter sido criada pelo escritor René Barjavel (que depois se tornou conhecido como autor de ficção científica), numa pequena obra discretamente publicada durante a guerra foi retomada (sem a referência a Barjavel), por André Bazin num artigo publicado dois anos depois<sup>4</sup>. Nos dois autores, a ideia directriz [sic] é a mesma: o cinema está em progresso efectivo [sic], incessante, a caminho de uma estado ideal, que é ou será a perfeita a completa de todos os fenómenos [sic], em todas as suas dimensões sensoriais. A utopia de um cinema que se dirija a todos os sentidos – incluindo o olfacto e o tacto [sic] – é antiga (encontramo-la em Admirável mundo novo, de Aldous Huxley, em 1932) e de interesse limitado. [...] Sabemos que, é possível iludir o ouvido com uma reprodução sonora, só se pode enganar o olho em condições muito limitativas (as do trompel oei), que nada tem a ver com o cinema. (AUMONT, 2008 p.81)

Para Aumont, a audição é um dos sentidos onde há a possibilidade de o cinema trabalhar mais facilmente com a ilusão dos espectadores, por exemplo, utilizando uma sonoridade “similar/análoga” para reproduzir determinado som. E na produção analisada observamos isso, nitidamente durante todo o decorrer das cenas. São os sons, muito bem trabalhados na percepção micro, ditando a construção de atmosferas em todas as cenas, para envolver seus espectadores causando-lhes emoções sensoriais.

Logo no início do filme, as relações começam a ser estabelecidas, a trama passa a ser construída com base em dois eixos: o primeiro, pelo contato do homem com a natureza, seu o espírito e sua morte. E também na sua relação com as pessoas próximas aos protagonistas. Entretanto, a ideia da ligação entre seres humanos, fantasmas e a natureza não são transmitidas da mesma forma que é conhecida pelos povos Ocidentais, para nós isso não passa de um evento exótico, antropológico e digno de exorcismo. As relações dos homens frente ao universo em que ele vive é algo completamente normal e faz parte de uma *praxis* vital, não pode ser desmembrada do espaço, da vida cotidiana e de suas ocupações.

<sup>4</sup> André Bazin, *Le mythe du cinema total, critique*, 1946, retomado em *Qu`est-ce que le cinéma?*, Vol. I, op.cit.,pp.21-26.

De volta ao filme, e remetendo o espectador diretamente ao início, surge em *fade in*<sup>5</sup>, uma linha rítmica eletrônica tocando em *loop*. Em sequência, e ainda no início do filme, tem-se como trilha de fundo o som pós-psicodélico romântico da canção “*Straight*”, da banda tailandesa Fashion Show. Na primeira parte da produção, uma breve trilha sonora, dá sequência ao filme: uma canção tailandesa, com ares de música pop, com vários elementos eletrônicos, linhas de violão, acordes de guitarra distorcidos (ao melhor estilo ocidental), mixagem carregada de “*reverb*”<sup>6</sup> e sintetizadores analógicos. Contudo, nenhum destes elementos é capaz de retirar a carga de regionalismo oriental. Com efeito, ainda sob o ponto de vista da análise sonora da canção (do ponto de vista de um ocidental) não é possível deixar de notar o estranho sotaque da língua cantada. Todavia, é justamente essa interpretação (de ruídos, canções, sotaques e minúcias) que contribuem para a introjeção do espectador no universo de Weerasethakul, como se fosse um marco, ou um rito de passagem para prepará-lo a entrar em seu mundo de relações cognitivas, pessoais, e introspecção.

Pode se observar que o cineasta aborda primeiro as cenas urbanas na primeira parte do filme, como nas cenas que o soldado Keng, anda de moto pelas ruas da pequena cidade da Tailândia, às vezes em avenidas precariamente iluminadas por lâmpadas amarelas, planos em *travelling* são capturam imagens no trânsito. O ambiente sonoro que representa essa urbanidade é o mais variado possível, como nota-se na cena em que aparecem os mercados lotados, tipos dos mercados asiáticos, a fábrica de gelo (onde Keng faz “*freela*”), o som das lâminas cortadoras de gelo em ação, (onde o som as lâminas fazem lembra um filtro oscilador *wave*)<sup>7</sup>. Nesta parte o filme retrata a difícil vida do jovem Keng, que em busca de um trabalho, Com efeito, como podemos imaginar que a vida nos países asiáticos existe uma discrepância enorme com relação às dificuldades inerentes ao capitalismo. Contudo, o som

<sup>5</sup> Efeito de edição onde o som vem aumentando gradativamente

<sup>6</sup> Efeito sonoro que gera sensação de espacialidade, como em uma sala vazia, ou um longo corredor.

<sup>7</sup> Forma de onda senóide, artificial, gerada por sintetizadores analógicos.



caótico produzido pelas cidades afirma a materialidade sensorial da produção, na sequencia, quando surge o som da chuva, sempre perceptível, e em “db”,<sup>8</sup> o som se faz presente, pode ser sentido como se estivéssemos *in loco*, ou, no lugar dos personagens Keng o do soldado dá a Tong. Passagem do filme que Tong recebe uma fita de um grupo pop tailandês de nome “Clash”, que talvez, inconscientemente, remeta ao nome da banda punk dos anos 70, da antiga metrópole.

Bem do meio para o final do filme, uma batida forte e frenética da música de uma aula coletiva de ginástica, que não estabelece nenhuma relação com a trama do filme, insiste em martelar a cabeça do espectador. Sequencia também que parece não haver conexão com a trama, característica que por algumas vezes marca a análise dos conteúdos da produção de Apichatpong, ato contínuo ressurgem a canção “*Straight*”, que é cortada abruptamente e dá passagem à segunda parte do filme, “Um caminho para o espírito”, inspirados nas histórias de Noi Inthanon, parte que marca a passagem do soldado Keng voltando a selva, no *front*.

O som da natureza impera, o verde é a cor predominante no filme, mas os diferentes tons dessa cor promovem o choque com que a espacialidade da cor poder-se-iam revelar aos mundos em conflito na produção de Apichatpong. A cidade se apresenta como um nicho de “selvageria” e que destrói a consciência do ser humano e a floresta é como um berço capaz de criar a espiritualidade da selva.

Na narrativa do filme, a partir desta parte, começam a surgir estranhas sensações que ocorrem com o soldado e são repassadas aos espectadores por meio dos sons. Decodificado pelos grunhidos de um macaco – que são “traduzidos” por legendas no filme – eles se comunicam, o macaco e o soldado, de maneira insólita. Esta, talvez, seja uma das cenas mais

<sup>8</sup> Na acústica o decibel usado como uma escala logarítmica da razão de intensidade sonora, se ajusta melhor a intensidade percebida pelo ouvido humano.

emblemáticas do filme. Quando a linguagem sonora assume – a não ser pelo fato de haver uma legenda – o caráter cognitivo que conecta o espectador diretamente com a mensagem da peça ficcional cinematográfica. A narrativa, as cores, as linguagens e a duração dos planos em cada um desses espaços são representadas nos indicam qual é o plano que mais edifica o homem, segundo o diretor do filme, e até onde ele (o homem) consegue ser ele mesmo.

Durante a segunda parte do filme o cineasta utiliza os sons da natureza para dar a sensação de tempo estático e gera no espectador um estado de contemplação e envolvimento profundo com as cenas. Para realçar sensações de mistério e suspense os sons da floresta são maximizados, ou enfatizados de forma mais dramática, envolvendo o espectador e trabalhando o universo sensorial ao seu máximo.

No momento em que acontece o romance entre os dois jovens, Keng e Tong, seguindo a lenta nativa, o diretor Apichatpong nos guia por um mundo em transformação, nessa segunda parte do filme as mudanças ocorrem através de uma busca, essa última, gerada pela afetividade. A entrada de Keng no coração da floresta nativa é ao mesmo tempo a busca por alguém que se perdeu no tempo, e também um mergulho em seu próprio Eu, em seu inconsciente, é como se Tong estivesse atrás de sua "alma selvagem". Esta busca se torna seu próprio reconhecimento, das suas várias vidas, dos seus instintos, seus medos e suas lembranças. Quanto mais Tong entra neste espaço rumo ao desconhecido, cada vez mais ele próprio se torna "animal", sendo capaz de entender e decodificar os grunhidos do macaco, sentindo em seu corpo, como se fosse um animal em agonia, ou talvez sentindo a ele mesmo, e enfrentando seus medos que ao mesmo tempo poder-se-iam ser seu maior desejo.

Já quase no fim, Keng, embrenhado na selva, se vê frente ao seu algoz. O som estabelece relações distintas, há ausência de diálogo. Os sentidos ficam, com efeito, aguçados e vigilantes, o ruído da selva é responsável por traduzir a sensação de mistério, medo, ansiedade e solidão do soldado. O que antes eram sons providos de uma fonte reconhecível, agora estão a serviço das relações cognitivas. O ruído proveniente da estática do rádio comuni-

gador (bem ao fundo, mixado em níveis baixos), o “chocalho” que o soldado usa para chamar o “espírito maligno”, os insetos, sua respiração por vezes ofegante, contrastam com a escuridão da cena. Que só em seu desfecho revelará o verdadeiro mote do filme de Apichatpong “Joe” Weerasethakul. Se é que existe um fim que estabeleça relação com as apologias efêmeras utilizadas pelo cinema americano, tão pouco com o fenômeno da cultura do espetáculo, formas estas utilizadas largamente pelo cinema Blockbuster.

Diferente da produção audiovisual hegemônica que se adequa ou reproduz determinados padrões mercadológicos e perfis de gênero, este cinema contemporâneo transnacional explora imagens que fogem do modelo de representação do cinema industrial. São obras fílmicas singulares que radicalizam novas formas de compreender o cinema com base em elementos sensoriais.[...] Na recusa de uma apologia do efêmero e da cultura do espetáculo que se tornou um dos sintomas da urbanização da sociedade atual, os quatro cineastas compartilham um mesmo tipo de sensibilidade, para além de suas diferenças culturais, históricas e políticas. (SILVA, 2010.p.9)

Criando uma atmosfera de sentimentos, sensorialidade e intensidade, o som direto e a trilha sonora do filme poder-se-iam pertencer à categoria dos sons-concretos. Os cortes súbitos, o *noise* e as melodias da canção “*Straight*” que ouvimos logo no início e que ressurge no meio do filme, parecem fazer parte do cenário, mas como se fizessem parte daquilo que vemos, e não daquilo que ouvimos. A materialidade do som parece se intensificar aumentando conforme o filme se desenvolve, e sua intensidade dramática chega a tal ponto de servindo de elo de passagem, ou como plano de fundo para fechamento da produção.

Apesar de ser uma coprodução franco-tailandesa, “Joe” consegue desenvolver em seu filme um trabalho "fora dos padrões ocidentais", e que convida os espectadores a fazerem parte do processo. Diferentemente das produções do cinema americano, esse é um filme que, de tão envolto em máximas sensoriais (de sons e imagens), torna-se subjetivo e sua história pode ser interpretada sob diversas ópticas, por diversas pessoas e até mesmo pela mesma pessoa (se visto pelo mesmo espectador em diferentes fases da vida). Essa

análise do filme reforça o conceito de que sons e imagens são, como já dito, formas sensoriais que fazem parte do universo de signos imagéticos e da individualidade de quem os recebem.

## Referências:

ADORNO, Theodor et all. **Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

\_\_\_\_\_. **O olho interminável**. Trad. Eloiza Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BERGALA, Alain et all. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus Editora, 2009.

BERGSON, Henry. **A evolução criadora**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Lisboa: Relógio d'água, 1984.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo. Cosac Naify, 2012.

COMOLLI, Jean-louis. **A inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Minas Gerais. Ed. UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Ed. Assírio & Martins, 2009.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

SILVA, Camila V. **O sensível da imagem**: sensorialidade, corpo e narrativa no cinema contemporâneo da Ásia. Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2010.

SILVA, Franklin Leopoldo. **Bergson**: intuição e discurso filosófico. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

TAYLOR, Charles. **Tropical malady**. Salon Magazine. Disponível em <[http://www.salon.com/2004/10/01/tropical\\_malady/](http://www.salon.com/2004/10/01/tropical_malady/)>. Acesso em: 29 ago. 2014.

VASCONCELOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006.

VICE, Jeff. **Beauty doesn't clarify 'Malady'**. Disponível em:  
<http://www.deseretnews.com/article/700003961/Tropical-Malady.html?pg=all>. Acesso em: 01 set. 2014.