

O CORPO-BICHO: MAL-ESTAR E METAMORFOSE EM O FANTASMA E MAL DOS TRÓPICOS

Lucas Camargo de Barros

Realizador cinematográfico, especialista em Semiótica Psicanalítica (PUC-COGEAE) e mestre em Estética e Estudos Artísticos pela Universidade Nova de Lisboa - FCSH (Portugal), lucas@fraturafilmes.com

Resumo

Na ânsia de investigar as representações disruptivas da homoafetividade contemporânea, analisamos duas das mais contundentes obras do cinema contemporâneo: *Mal dos Trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2004) e *O Fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000). A questão central parte dos limites da carne explorado pelos realizadores para expandir a presença de um mesmo signo nas duas obras: o corpo-bicho. O que tal sintoma representa em cada uma das histórias? O corpo em crise que se metamorfoseia em frente das lentes dos realizadores é nossa principal matéria-prima para localizar os desdobramentos narrativos e de representação deste trabalho. A partir das ideias formuladas por S. Freud em *Mal-estar na cultura* (1929), especulando que a civilização seria a maior responsável pelo sofrimento humano, probletizaremos a escolha dos realizadores de trazer a forma animal como mecanismo para a representação da angústia de seus personagens. À luz das ideias de J. Lacan, Marie José Mondzain e E. Canetti, o corpo emerge como material sensível que imprime um possível lugar do sujeito homoafetivo contemporâneo.

Palavras-chave: Corpo, Metamorfose, Homoafetividade, Cinema Contemporâneo, Psicanálise.

Introdução

O presente trabalho é parte da pesquisa de conclusão de curso de especialização em Semiótica Psicanalítica na PUC - SP realizada pelo autor em 2016 com orientação do Prof. Dr. Oscar Cesarotto. A pesquisa estudou duas das mais contundentes obras cinematográficas contemporâneas: *Mal dos Trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2004) e *O Fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000). Metodologicamente, o percurso deste artigo apoiou-se em uma leitura imagética através da Semiótica e escutá-las como um discurso na perspectiva da Psicanálise (Santaella, Hisgail, 2009), seguindo os mecanismos fundadores da Semiótica Psicanalítica. A Teoria de Cineastas (Aumont, 2006) nos auxilia ao abrir uma perspectiva teórica diante dos atos artísticos dos realizadores estudados.

Nosso problema parte dos limites da carne explorados pelos realizadores, tailandês e português, respectivamente, para expandir a presença de um mesmo signo nas duas obras: o corpo-bicho. O que tal sintoma representa em cada uma das histórias? Os corpos em crise que se metamorfoseiam em frente das lentes dos realizadores são nossas principais matérias-primas para localizar os desdobramentos narrativos e representativos. Para o presente artigo, propomos privilegiar a análise acerca dos elementos centrais da metamorfose e mal-estar. Iniciaremos nosso percurso a fim de estabelecer os caminhos trilhados pelos personagens (e, por conseguinte, por seus realizadores), partindo daquele que será nossa principal fonte de referência: *O Mal-estar na Cultura*, escrito por Sigmund Freud em 1929 e publicado em 1930.

A edição escolhida foi a de tradução direta do alemão, feita por Renato Zwick, e publicada em 2010. Essa escolha torna-se importante, pois, ao longo das mais diversas edições do ensaio, o termo em português mais recorrente para traduzir a palavra *kultur* foi civilização, o que, para nós, acaba por criar um complexo e perigoso juízo de valor dentro de nossa proposta de contraposição do Bicho e do Homem. No prefácio desta edição, o questionamento já surge. Márcio Seligmann-Silva afirma que “‘Civilização’, de certo modo marcava um deslocamento, um controle e quase uma ‘higienização’ das potentes teses que Freud apresenta.” (FREUD, 2010, p. 7). O importante para este artigo é refutar já de antemão, em sintonia com Freud, a noção

rousseauniana do culto ao “bom selvagem” e a tese da felicidade superior seja de mais fácil acesso dos “selvagens”.

O percurso de nossos personagens – da cidade à floresta (em *Mal dos Trópicos*) ou ao não-lugar do aterro sanitário (em *O Fantasma*) – não se dá por acreditarem que nesse outro espaço não urbanizado a felicidade poderá ser plena, mas talvez seja justamente o oposto, já que esse trajeto é sempre mediado por dor, sofrimento e, em última instância, solidão. O *fugere urbem* nos dois exemplos torna-se um imperativo (não uma opção) e, dificilmente, levará à felicidade plena.

No ensaio *O Mal-estar na Cultura* (1974), Freud inicia seu debruçamento sobre o paradoxo da cultura e seus descontentamentos, tratando do papel da religião na busca da felicidade da humanidade; no entanto, o próprio autor afirma que essa “investigação sobre a felicidade pouco nos ensinou até agora, que já não seja do conhecimento geral” (FREUD, 2010, p. 41).

A fim de encontrar elementos que nos ajudem a delimitar o significado do corpo-bicho nos filmes analisados, vamos nos ater à terceira das três fontes responsáveis pelo sofrimento humano: o conflito da regulação dos relacionamentos humanos na família, no Estado e na sociedade. Freud questiona, não sem antes demonstrar incerteza e espanto, se a civilização seria a maior responsável pelo sofrimento humano, e se seríamos mais felizes se voltássemos aos tempos primitivos. É, sem dúvida, a asserção que mais nos interessa em todo o ensaio. Freud prossegue:

[...] uma grande parte da culpa pela nossa miséria é de nossa chamada cultura; seríamos muito mais felizes se desistíssemos dela e retornássemos a condições primitivas. Eu a chamo de espantosa porque – seja como for que se defina o conceito de cultura – é certo de que tudo aquilo com que tentamos nos proteger da ameaça oriunda das fontes de sofrimento pertence justamente a essa mesma cultura. (FREUD, 2016, p. 51)

Ao tentar identificar os elementos que nos conduziram à tal “hostilidade à cultura”, o autor elenca algumas possibilidades que lhe parecem fundamentais para essa relação que acaba por gerar sofrimento, identificando que o gesto colonizador dos europeus trouxe por aniquilar uma experiência que estes julgavam superior, ou seja,

que a vida levada pelos colonizados era “atrasada” e que necessitava de intervenção (FREUD, 2010).

A última dessas causas elencadas pelo autor é a suposição de que o ser humano constitui-se como um sujeito neurótico por não sentir-se capacitado em lidar com as frustrações da sociedade (FREUD, 2010) e, portanto, ao suprimir ou reduzir ao menos parte dessas imposições civilizatórias, esse mesmo sujeito poderia retomar a possibilidade de ser feliz.

Nina Saroldi (2011), ao analisar os principais elementos presentes no texto de Freud, sublinha que “uma certa cota de sacrifício pulsional” acaba por gerar uma das mais profundas angústias do ser humano: a ausência da liberdade. Saroldi afirma que “a cultura impõe restrições à liberdade individual e a justiça exige que ninguém fuja a elas. O que é percebido como desejo de liberdade pode se tornar a base da hostilidade à civilização. (SAROLDI, 2011, p. 59). Talvez seja aí que resida o embate principal entre o convívio em comunidade, já que para coexistir em grupo, o indivíduo tem de deixar de lado suas próprias crenças e meios que acredita ter para se alcançar a tão sonhada felicidade.

Sociabilidades *queer*

O homoerotismo é elemento central dos dois filmes e torna-se fundamental para que nossa abordagem ganhe os contornos desejados na decodificação da metamorfose do corpo ao bicho em ambas narrativas.

Uma das formas identificadas por S. Freud para se proteger do sofrimento e alcançar a felicidade é “arte baseada no amor”. Ainda que o autor estabeleça uma forte contradição quanto a este mecanismo – já que o risco do desamparo com a ausência do objeto de desejo gera um sofrimento talvez mais potente e devastador do que aquele que se fugia –, é essencial compreender que esse caminho cria a mais intensa sensação de prazer.

Nesse sentido, nossos personagens percorrem seus percalços sempre nessa direção, para tentar aplacar o angustiante mal-estar que parece espreitá-los, já que em nossas narrativas não existem inclinações sublimatórias em suas ações ou científicas, tampouco outras produções culturais são abordadas de maneira clara (potenciais procedimentos apontados por Freud para atenuar essa mesma

angústia). Assim, estabelecido que Sérgio, Tong e Keng reagem ao conflito colocado por Freud por meio do afeto, é necessário sublinhar que esses encontros se dão no contexto urbano. É fato que os laços homoafetivos se estabeleceram, ao menos de maneira mais concreta e permanente, no contexto das grandes metrópoles a partir do século XIX com o ápice do desenvolvimento urbano. O jogo de visualidade que as cidades propõem é fundamental para que essa cultura e o relacionamento homoerótico possa acontecer. Mas o envolvimento homoerótico, ao contrário do heterossexual, carece em larga medida de mediações culturais institucionalizadas, ainda mais de populações à margem do sistema econômico como é o caso de *O Fantasma* e *Mal dos Trópicos*. É muito forte o dado de que os personagens de ambos os longas-metragens não consigam atingir um nível de intimidade tão valorizado pela sociedade heteronormativa (ou ao menos como é representada culturalmente).

Esse conflito entre os espaços de intimidade e os públicos são recorrentes em representações do universo gay, como exemplifica José Carlos Barcellos ao analisar o homoerotismo na literatura. O autor identifica a erotização desses espaços públicos (ruas, parques, banheiros públicos, cinemas etc.) como uma resposta dos homens que se relacionam com homens às estratégias de dominação heteropatriarcal, que interpreta que os vínculos homosociais não são permeados pela afetividade (Barcellos, 1998).

Parece-nos importante ressaltar a recorrência desses comportamentos nas duas obras que analisamos. Em *O Fantasma*, mais diretamente, já que toda narrativa é centrada nas “caçadas” de Sérgio pela cidade; e na obra de Rodrigues, onde esses espaços outrora sociais são transformados em lugares sexualizados (e porque não afetivos?): a boate e o terreno baldio onde os homens tentam encontrar parceiros em *Odete* (2005), o cinema pornô (em *Morrer como um homem* [2012]) e, claro, toda a cidade de Lisboa para Sérgio.

Já em *Mal dos Trópicos*, ainda que de maneira mais delicada, o comportamento se repete no gesto do realizador que impede seus personagens, apaixonados, ocupe os espaços privados de relacionamento. Ainda que a obra de Weerasethakul seja claramente mais permeada pelo afeto do que em Rodrigues, não existe sequer uma cena onde os dois “namorados” possam exercitar seu espaço de afeto; pelo contrário, existe o cinema, onde vemos os dois se tocarem pela primeira vez de maneira mais sexual, ou ainda uma Bangkok, que,

mesmo mais colorida e solar do que a Lisboa de Sérgio, emite um estranho sinal de não acolhimento aos dois apaixonados.

Rodrigues, em entrevista a Vasco Câmara, afirma que o terço final de seu filme trata-se da fuga de Sérgio desse espaço urbano, que não o aceita como sua última solução para continuar vivendo. Rodrigues chama o espaço do aterro sanitário como uma “outra dimensão”, onde talvez seu protagonista pudesse alcançar sua satisfação plena:

Há um momento em que a personagem está a beber água e para mim esse plano significa a sua transformação em luz. O mundo sempre foi cheio de perigos para ele, mas ele sempre conseguiu superá-los. A partir de certa altura, fica irremediavelmente só, o desejo torna-se impossível e ele passa a outra dimensão. No filme, o desejo passa sempre pela impotência. Por isso Sérgio abandona o objecto de desejo quando tem a hipótese de o possuir. Sabe que nunca se conseguirá satisfazer com os outros. Só se satisfaz quando se masturba, quando está sozinho.¹

Em última instância, parece-nos que a fuga que ocorre nos dois filmes para os espaços vazios e sombrios acaba por ser uma maneira de tentar concretizar (no caso do filme tailandês) e de extinguir completamente (no português) a possibilidade do amor. A floresta em *Mal dos Trópicos* e o aterro sanitário em *O Fantasma* tornam-se, assim, quase que uma sauna, um banheiro público, um cinema, uma boate, enfim, um espaço onde o sujeito homoafetivo pode, enfim, conviver consigo mesmo.

As duas metades de um mesmo sujeito

O humano e o bicho – tanto em *O Fantasma* como em *Mal dos Trópicos* – podem ser lidos como um mesmo sintoma de um só indivíduo; o cachorro, que toma por vezes as feições e afetos de Sérgio e o Tigre que encarna no corpo de Tong, é, para nós, a face de um desconforto profundo com a incompatibilidade afetiva que os cerca (na

¹ “O triunfo do desejo” in Site Público: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/o-triunfo-do-desejo-148398>. Acessado em 18/10/2016.

paixão platônica pelo nadador em *O Fantasma* até o desaparecimento repentino de Tong em *Mal dos Trópicos*.

Benedito Nunes delimita um espaço interessante ao estabelecer que o animal representa, em certa medida, o oposto do homem:

Com o animal, as relações são, sobretudo, transversais, ou seja, o animal é considerado o oposto do homem mas ao mesmo tempo uma espécie de simbolização do próprio homem. Na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência. Por isso mesmo o animal para nós é o grande outro da nossa cultura.(...) O animal habitava o homem e dentro dele rugia, porém como algo que lhe fosse estranho. (NUNES, 2011, p. 199)

O autor prossegue estabelecendo que “(...) para Descartes, o homem é o animal racional, tendo na sua razão ou na linguagem a diferença que o distingue da animalidade. (...) O animal é o que de mais estranho a nós se torna. É o grande Outro porque é um corpo sem alma, um simples mecanismo.” (NUNES, 2011, p. 200) O interessante para nossa análise é pensar que, ao passo que os personagens se aproximam do grande Outro (o animal dentro de si mesmo), eles se aproximam de uma pretensa libertação. Uma *outra* metade de si mesmo.

Em ambos os filmes, as narrativas são *cortadas*. Em *Mal dos trópicos*, o corte surge como um elemento formal quando, em mais da metade da duração, o filme se fecha em um preto e um novo título é anunciado: “O caminho do espírito” [*A spirit's path*]. O efeito divisório em Weerasethakul é bastante direto e claro para o rompimento da primeira parte, rumo à segunda, com o “renascimento” de um novo filme, com outro título (ricamente descrito no capítulo que dedicamos ao longa-metragem).

Em entrevista a James Quandt, o realizador fala sobre essa quebra: “*The break in the middle of the film is a mirror in the center that reflects both ways. [...] I wanted the first half to seem unrealistic, like a memory of something, so that when you leave the theatre you question what was real and what wasn't*”. (QUANDT, 2009, p. 130)

Já em *O Fantasma*, o corte acontece com o deslocamento final de Sérgio em meio à sua fuga. Em paralelo, o gesto de ruptura também se dá no campo do gênero cinematográfico, como se o gesto do

assassinato de homem desejado tivesse sido tão potente que o próprio corpo do filme tivesse sido contaminado. Em contraponto com a primeira parte extremamente realista e dura, segundo Rodrigues, o filme torna-se “[...] quase fantástico, parece ser um daqueles filmes de ficção científica dos anos 50, em que se está na lua. A certa altura parece que o filme está noutra planeta.”² É extremamente potente e significativa que o mesmo meio de transporte que transformava Sérgio em “civilizado” e que lhe inseria na cultura, o caminhão de lixo, é aquele que lhe transporta para o espaço que lhe absorverá.

É assim que tanto Weerasethakul como Rodrigues abandonam os ambientes urbanos (Bangkok, no primeiro, e Lisboa, no segundo) para lançarem seus personagens em espaços inabitados, sombrios e perigosos.

A metamorfose como sintoma

Entendemos que ambas as narrativas trazem o elemento da falta como força motriz aos personagens. Falta-lhes um espaço para realização plena do desejo (tido como da ordem do inalcançável, mas nem por isso menos desejado). Essa busca acaba por deslocar esses corpos para outros espaços geograficamente e, em última instância, para outra possibilidade de corpo na pele. Parece que essa negação do humano torna-se a rebeldia final dos personagens em uma tentativa última de alcançar o inalcançável. Não à toa, leva à fusão com o Tigre em Weerasethakul e à desmaterialização no espaço em Rodrigues. O sintoma é a “inscrição do “simbólico no real”, segundo J. Lacan (2005). Assim, o corpo torna-se o último e mais potente suporte para representar a angústia da falta e, depois de amores perdidos (ou reencontrados), o simbólico finalmente atinge o real, transformando-os para sempre.

Ainda que carreguem metáforas que possam ser aproximadas, o caráter como cada objeto de nosso estudo apresenta a metamorfose em seus personagens não poderia ser mais divergente. Se em *O Fantasma* a metamorfose se dá a partir de um trauma (o amor não

2 Entrevista para o site Portugal Gay. https://portugalgay.pt/entrevista/joao_pedro_rodrigues.asp. Acessado em 15/03/2016.

correspondido), a passagem de homem para bicho em *Mal dos Trópicos* se apresenta de uma maneira quase transcendental.

Segundo E. Canetti (2005), a capacidade do homem de se metamorfosear constitui um dos maiores enigmas da humanidade e, ainda segundo o antropólogo, é extremamente difícil investigar sua essência. Portanto, delimitaremos dois aspectos principais encontrados nos dois longas-metragens: a metamorfose pela fuga e a metamorfose através do coito.

Em *O Fantasma* e *Mal dos Trópicos*, os personagens acabam por se envolver em um complexo labirinto, guiado por seu desejo e, direta ou indiretamente, em um jogo de caça que, segundo Canetti, é encontrado em mitos e lendas por toda a história:

As metamorfoses de fuga, visando escapar de um inimigo, são comuns. Elas podem ser encontradas em mitos e lendas disseminados pelo mundo todo. [...] A forma linear é aquela bastante usual que se tem na caçada. Uma criatura persegue a outra; a distância entre ela se reduz e, no momento em que esta última está para ser capturada, ela se transforma em alguma outra coisa e escapa. A caçada prossegue, ou, mais propriamente, começa de novo. O perigo volta a intensificar-se. [...] As lendas adoram dar-lhes um longo desenrolar. Na maioria das vezes, tomam o partido do perseguido, terminando com a derreta ou o extermínio do perseguidor. (CANETTI, 2005, p. 242),

As relações entre Sérgio e João e entre Keng e Tong tornam-se mais uma dessas lendas cujo objeto do desejo é perseguido infinitamente, e a metamorfose se dá quando a conquista é iminente. Tong, ao mesmo tempo que se transforma na besta, acaba por metamorfosear também o próprio corpo do filme.

É interessante notar que o movimento de conquista é sempre baseado em algum modelo de frustração, principalmente no filme português, onde a metamorfose acontece quando o amor não correspondido de João lhe fere enquanto sujeito, sendo sua única solução fugir de si mesmo e transformar-se definitivamente em um bicho.

Marie-José Mondzain (2007), em uma análise sobre a perseguição no cinema, especialmente acerca de *Mal dos Trópicos*, trilha um caminho tortuoso para adentrar no complexo jogo de desejo em que os personagens estão envoltos. Inicialmente, parte das *Metamorfofes de Ovídio* (8 A.C.), obra máxima do poeta romano que elenca cerca de 250

narrativas de transfiguração, para esmiuçar a história de Tong e Keng. Ela afirma que a “aljava do Cupido contém duas flechas: uma delas, destinada ao perseguidor, dá-lhe a energia desejante de perseguir, e a outra, destinada ao perseguido, lhe fornece, por sua vez, a energia para fugir” (MONDZAIN, 2007, p. 178).

Aqui, marca-se todo o jogo da metamorfose pela fuga e instaurado pelo amor, quando o perseguido ganha estatuto de sujeito do desejo e perseguidor, daquele que ama. A metamorfose, ainda segundo a autora, “realiza simultaneamente os dois fins contraditórios da perseguição: escapar definitivamente da captura mantendo a separação e realizar a posse e a fusão, mudando assim de forma” (MONDZAIN, 2007, p. 178).

Mondzain então traça um paralelo sobre o uso do mito por Lacan em sua comparação à busca pela verdade:

Lacan já indicava que a cinegética, a arte da caça, nas *Metamorfoses* de Ovídio, opera como um paradigma da própria verdade. Pelos caminhos da sedução, da metamorfose e da reversibilidade das posições, o psicanalista enuncia a impossibilidade para o sujeito desejante de estar face a face com o objeto do seu desejo, pois o objeto do desejo caçador constitui-se da impossibilidade de apanhar sua presa. Entretanto, Weerasethakul faz o oposto do que pretende Lacan quando transforma o sujeito do desejo em sujeito cindido. O desaparecimento do sujeito é revelação de sua realização. A flecha e o alvo se tornam, assim, uma única coisa. (MONDZAIN, 2007, p. 188)

É justamente essa fusão dos dois amantes no final de *Mal dos Trópicos* que nos leva para a segunda forma de metamorfose brevemente analisada por Canetti (2005): a metamorfose pelo coito. “Considerando-se que toda criatura habitualmente mantém relações somente com o sexo oposto, é perfeitamente concebível que um desvio dessa norma seja percebido como uma metamorfose.” (CANETTI, 2005, p. 243) Ainda que não desenvolvida longamente por Canetti, nos interessa sua distinção ao delimitar que a metamorfose pelo coito se dá nos desvios heteronormativos. Sérgio transforma-se finalmente no sujeito sem rosto, uma espécie de herói de ficção científica (segundo o próprio João Pedro Rodrigues), após transar com um homem que não reconhecemos.

Já Keng transforma-se finalmente em parte da floresta quando a simbiose entre ele e o Tigre se consome. Weerasethakul afirmou em entrevista ao crítico James Quandt (2009) que a cena literal de sexo entre o Soldado (Keng) e o Tigre foi filmada, mas acabou não entrando na versão final do filme por conta “parecer demais” para o realizador. No entanto, a frase proferida por uma *voice over*, que diz “quando eu finalmente devorar sua alma, não seremos nem animal nem humano”, não nos deixa dúvidas.

Não em vão, as duas histórias de amor terminam com um plano vazio de corpos, somente tomado pelos ambientes que trazem os amantes. É justamente de maneira melancólica que nossas histórias de amor e metamorfoses terminam: com a transformação do que foi comido. O Soldado sendo tragado pelo Tigre e transformado em parte da floresta e Sérgio se desmaterializando, tornando-se parte do aterro sanitário renegado pelos homens. Uma canção *pop* feliz do encontro entre dois corpos apaixonados, em *Mal dos Trópicos*, e um lamento silencioso da solidão, em *O Fantasma*.

Considerações finais

Depois de um percurso tortuoso por conceitos, florestas e desertos, atingimos posições que procuram abarcar a complexidade da sexualidade, o lugar do sujeito homoerótico contemporâneo, da linguagem cinematográfica e, sobretudo, acerca da representação de possíveis histórias de amor em dois dos mais instigantes realizadores contemporâneos. Em última instância, assim como no negativo cinematográfico, o corpo torna-se suporte para imprimir possibilidades de outras representações.

O entendimento da cidade negada aos sujeitos homoeróticos é vital para compreendermos o signo da animalização de seus personagens como uma maneira de retorno ao primitivo que, em última instância, seguindo as ideias de S. Freud a que nos ativemos em *Mal-estar na Cultura*, é um espaço onde a satisfação do desejo pleno seria possível. Assim, ao cruzarmos o signo mais potente presente nas duas histórias de amor analisadas – aquele que chamamos de corpo-bicho –, encontramos um terreno fértil para tentar ler as narrativas sobre o sujeito contemporâneo e seu espaço de angústia, principalmente: o próprio corpo transformado em algo que um dia já foi, ou seja, um animal.

O material sensível desse cinema é, antes mesmo da própria película cinematográfica, o corpo de seus personagens. O suporte para a representação da angústia de nossos personagens torna-se o da pele em detrimento do espaço dramático que o cinema clássico sempre se pautou; existe, em algum lugar desse cinema, uma recusa a narrar e de construir uma organização clara.

O trabalho em ambos os filmes, com elipses, narrativas espelhadas e a porosidade da estrutura narrativa acaba por gerar uma suspensão temporal e, de alguma forma, uma sensação labiríntica para o espectador. A angústia dos personagens, perdidos no próprio tempo narrativo de suas histórias se revela no próprio corpo na forma da metamorfose. Assim, os artifícios formais encontrados pelos realizadores tornam-se matéria de revelação da angústia de seus personagens. Podemos ler o conjunto de signos encontrado nos dois filmes, o que chamamos aqui de corpo-bicho, como uma maneira de representar esse mesmo momento de suspensão, ou seja, um sintoma do simbólico que acaba transformando o que temos de mais real: o corpo.

Referências

- AUMONT, J. (2006). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.
- BARCELLOS, J. (2006). *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts.
- BEZERRA, J. (2010). *O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty*. E-compós, Brasília, v.13, n.1.
- CANETTI, E. (1995). *Massa e Poder*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FREUD, S. (2010). *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM.
- LACAN, J. (2005). *O seminário, livro XXIII: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MONDZAIN, M. (2010). "A perseguição no cinema: um ensaio sobre Mal dos Trópicos, de Apichatpong Weerasethakul". *Revista Devires, Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: V.7, n. 2, pp. 180/197.

NUNES, B. (2011). “O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura” in *Novos Cadernos NAEA*, v. 14, n. 1, p. 199-205. Belém: Periódicos UFPA.

RODRIGUES, J. P. (2001). *O Fantasma*. Portugal.

SANTAELLA, L., HISGAIL, F. (org.). (2009). *Semiótica Psicanalítica - Clínica da Cultura*. São Paulo: Iluminuras.

SAROLDI, N. (2011). *O mal-estar na civilização: as obrigações do desejo na era da globalização*. São Paulo: Civilização Brasileira.

QUANDT, James (org.). (2009). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Filmmuseum Synema Publikationen.

WEERASETHAKUL, (2004). *A. Mal dos Trópicos (Sud Pralat)*. Tailândia/Alemanha/Itália.