



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS**

**BRENDON WYLLIER SOUSA DOS SANTOS**

**MEU TIO O IAUARETÊ E MAL DOS TRÓPICOS:**

uma análise sobre o devir-animal em duas artes

Brasília – DF  
2023

BRENDON WYLLIER SOUSA DOS SANTOS

**MEU TIO O IAUARETÊ E MAL DOS TRÓPICOS:**

uma análise sobre o devir-animal em duas artes

Monografia apresentada ao Curso de Letras  
Português da Universidade de Brasília – UnB, como  
requisito parcial para obtenção do título de  
licenciatura em Letras Português.

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira.

Brasília – DF  
2023

S237m Santos, Brendon Wyllier Sousa dos  
Meu tio o Iauaretê e Mal dos trópicos: uma análise sobre  
o devir-animal em duas artes / Brendon Wyllier Sousa dos  
Santos; orientador Danglei de Castro Pereira. -- Brasília,  
2023.  
30 p.

Monografia (Graduação - Licenciatura em Letras Português  
e Respectiva Literatura) -- Universidade de Brasília, 2023.

1. Hibridismo linguístico. 2. Devir-animal. 3. Narrativa  
e trama. 4. Conto. 5. Cinema. I. Pereira, Danglei de  
Castro, orient. II. Título.

BRENDON WYLLIER SOUSA DOS SANTOS

**MEU TIO O IAUARETÊ E MAL DOS TRÓPICOS:**

uma análise sobre o devir-animal em duas artes

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira (Presidente)  
Universidade de Brasília/UnB

Brasília – DF, 18 de fevereiro de 2023.

SANTOS, BRENDON. Meu tio o Iauaretê e Mal dos Trópicos: uma análise sobre o devir-animal em duas artes. 2022. 30f. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras Português e Respectiva Literatura - Universidade de Brasília, Brasília – DF, 2022.

## RESUMO

Este presente trabalho é um estudo de possibilidades analíticas acerca do conto *Meu tio o Iauaretê* de João Guimarães Rosa e o filme *Mal do Trópicos* do diretor Apichatpong Weerasethakul, com a intenção de apresentar as semelhanças e diferenças em suas temáticas e estilos narrativos sob a perspectiva teórica do devir-animal de Deleuze e Guattari, em como as personagens se relacionam com o meio retratado, o mato sertão, a floresta tropical, suas relações interpessoais, o pensamento, o acontecimento, a possibilidade, a metamorfose, o espírito, o desejo e a morte.

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Narrativa. Devir-animal. Onça. Iauaretê. Mal dos trópicos. Selva. Sertão.

SANTOS, BRENDON. Meu tio o Iauaretê e Mal dos Trópicos: uma análise sobre o devir-animal em duas artes. 2022. 30f. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras Português e Respectiva Literatura - Universidade de Brasília, Brasília – DF, 2022.

### ABSTRACT

This current work is a study of analytical possibilities about the short story *Meu tio o Iauaretê* by João Guimarães Rosa and the film *Sud pralad* by director Apichatpong Weerasethakul, with the intention of presenting the similarities and differences in their themes and narrative styles under the theoretical perspective of the becoming-animal of Deleuze and Guattari, how the characters relate to the portrayed environment, the sertão wilderness, the tropical forest, their interpersonal relationships, thought, event, possibility, metamorphosis, spirit, desire, and death.

**Keywords:** Literature. Cinema. Narrative. Becoming-animal. Jaguar. Iauaretê. Tropical Malady. Jungle. Sertão.

Ao meu avô Antônio “Dezin” que fez sua passagem enquanto eu escrevia este trabalho. Sertanejo e, antes de tudo, um forte. Maranhense caçador de mata adentro. Pescador de tarrafa no Rio Tocantins. Mascava fumo, enrolava o trevo na folha de caderno, o mesmo em que anotava as vendas fiadas de sua mercearia. Contador de histórias, a narrativa como fonte de compreender a história. A sua história. Homem duro, maciço. Sua sabedoria popular professor algum foi capaz de me ensinar. Sua memória tem cheiro de cupuaçu, bacaba, buriti. Quando eu era criança, me acordou às 6:00 da manhã para comer: tambaqui, farinha de puba, vinagrete e açáí. Eu disse: “Vô, esse é o melhor café do mundo”.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade de Brasília por me proporcionar um ensino de qualidade ao longo dos últimos anos de graduação e por me auxiliar na minha capacitação acadêmica, profissional, intelectual e humana.

Aos meus pais Wesley e Irenildes, bases da minha existência, por sempre confiarem no meu potencial e tornarem esse momento possível.

Ao meu único irmão e caçula Zaio, por compor minha vida ao longo dos últimos doze anos e que eu possa ser, de alguma forma, inspiração para seus anos futuros.

À minha companheira Milena por estarmos juntos ao longo dos últimos cinco anos no processo de edificação de vida e planos para um futuro conjunto.

Aos meus amigos mais próximos que fiz ao longo do curso, sobretudo no grupo Literabares (Humberto, Fabio, Andressa, Walisson, Marina, Isabella, Mariana, Isadora, Caio, Vita e André), pela troca de conhecimento e experiência, pelos trabalhos em grupo, pelos encontros. Aos amigos do C.A. de Letras (Emanuel, João, Tupi, Charles, Bahia, Leo, Amandão, Gabi, Marcela e Mayra) pelas histórias contadas e vividas nas mesas de bar.

Ao Professor Dr. Danglei de Castro Pereira pela orientação e acompanhamento ao longo deste trabalho.



*mas um dia cismeí, juntei tudo e joguei fora:*

*fui pro mato*

*de onde só sairei como um tigre.*

*(leonardo fróes, in. anjo tigrado, 2015)*

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	10
2. MEU TIO O IAUARETÊ.....	13
2.1. Hibridismo linguístico.....	14
2.2. Devir .....	16
3. MAL DOS TRÓPICOS.....	19
3.1. Narrativa e trama .....	19
3.2. Devir .....	21
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	27
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	28
FILMOGRAFIA.....	29

## 1. INTRODUÇÃO

O conceito de devir-animal foi introduzido pelo filósofo francês Gilles Deleuze em seu livro *Mil Platôs*, em coautoria com Felix Guattari. Ele se refere à ideia de que os seres humanos não são fixos em sua identidade, mas estão sempre em processo de transformação, e que essa transformação pode envolver uma aproximação com o mundo animal.

Nossa animalidade é uma das forças mais importantes. O devir-animal é sobre reconquistar a nossa dimensão e potencialidade animal, sobre retomar nossa bestialidade, mas não no sentido selvagem, grosseiro e ameaçador de civilidades. Esse conceito está relacionado à ideia de que o ser humano não é uma entidade separada do mundo natural, mas sim uma parte integrante dele. Portanto, o devir-animal é uma maneira de reconectar o ser humano com sua natureza, e assim, aumentar a sua percepção e compreensão do mundo ao seu redor.

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação [...] os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna "realmente" animal, como tampouco o animal se torna "realmente" outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 14)



Figura 1: Cerâmica etrusca: O homem-lobo ou a forma do destino. Feito em Vulci, 520 a.C. Fonte: Egisto Sani, 2015.



Figura 2: Cerâmica etrusca: Homem com cabeça de leão. Feito em Vulci, 530-520 a.C. Fonte: Egisto Sani, 2015.

Para Deleuze e Guattari, a ideia de que os seres humanos são diferentes dos animais é uma construção cultural e social, e não uma realidade objetiva. Eles argumentam que o mundo é composto por uma multiplicidade de seres que estão todos interconectados, e que as fronteiras entre os diferentes seres não são tão claras quanto pensamos.

Essa ideia está relacionada à noção de "rizoma", uma metáfora para um tipo de sistema não hierárquico, que não tem um centro ou uma ordem pré-definida. Em vez disso, é composto por múltiplos pontos de conexão que permitem que a informação flua de maneira não linear.

Assim, o devir-animal é uma forma de desestabilizar a identidade fixa do ser humano e reconectá-lo com o mundo natural, permitindo que a informação flua de maneira mais livre e criativa. Ele é uma forma de reconhecer que não somos seres isolados, mas sim parte de uma rede interconectada de seres ontológicos.

Por isso, a construção desse trabalho será pautada na análise interpretativa, linguística, bibliográfica e histórica de duas obras distantes geograficamente e cronologicamente uma da outra, mas que se convergem por alguns fatores.

Em primeiro, um livro chamado *Estas estórias* publicado postumamente em 1969, pela Editora José Olympio, contém o conto intitulado *Meu tio o Iauaretê*. Em 1967, João Guimarães Rosa faleceu aos 59 anos de idade, deixando essa obra literária inacabada que seria posteriormente consagrada. Entre os trabalhos que ele deixou prontos, estava uma série de oito contos que seriam reunidos. Essa configuração do livro foi composta em diferentes épocas da carreira do autor, destes oito escritos, cinco já haviam sido publicados e outros eram inéditos. Todos eles têm em comum a exploração da cultura popular e dos costumes do sertão.

Em segundo, deve-se falar a respeito de Apichatpong "Joe" Weerasethakul, um conhecido diretor de cinema tailandês nascido e criado na cidade de Khon Kaen, no nordeste da Tailândia. Ele é conhecido mundialmente por sua engenhosidade na produção de filmes, combinando elementos da cultura tailandesa com histórias não convencionais. Joe formou-se em arquitetura pela Khon Kaen University e possui mestrado em Belas Artes pelo Art Institute of Chicago. Sua formação arquitetônica é evidente em seu tratamento visual de filmes conhecidos por suas paisagens exuberantes e cenários coreografados. Em 2004, Joe lançou seu filme *Sud pralad*, conhecido no Brasil como *Mal dos trópicos*. O filme aclamado pela crítica ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes naquele mesmo ano, consolidando o status do diretor como uma das vozes mais influentes do cinema contemporâneo. Desde então, tem continuado a produzir filmes que desafiam as convenções narrativas e empurram os limites da linguagem cinematográfica. Seus filmes são frequentemente elogiados por sua habilidade em explorar temas como a identidade cultural, a memória e a espiritualidade.

Nesse sentido, busca-se os pormenores dessas obras aqui postas como representações de literatura e cinema, representações debruçadas sobre aquilo que está por vir quanto ao caráter do que é animalesco. Nos afastamos de nossa animalidade, não nos reconciliamos com ela. Por isso, trazemos para o diálogo uma narrativa em que as relações entre os animais e os homens se configuram de uma nova maneira: o conto *Meu tio o Iauaretê* nos instiga a pensar em nossa natureza animal, que se emerge e transborda quando em contato com o meio atípico selvagem. O filme *Mal dos trópicos* em que a tradição folclórica norteia o acontecimento do mito em uma área rural e remota, onde a influência ocidental foi menos pervasiva, superando qualquer barreira de cultura civilizatória.

## 2. MEU TIO O IAUARETÊ

Na novela *Meu tio o Iauaretê*, quem dá voz à história é um sertanejo, índio por parte de mãe e branco por parte de pai. A história que discorre através da interação entre um caçador de onça e um viajante. Fora contratado por Nhô Nhuão Guede para desonçar Jaguaretama, uma terra remota em planos gerais, sertão bruto, tapuitama. A construção narrativa se dá por sua fala dirigida a um outro que permanece calado. Entretanto, as reações, falas, gestos do ouvinte estão implicados no discurso do próprio protagonista. O personagem oculto é um viajante perdido na mata, sem cavalo, que recebeu abrigo através do sertanejo. A narrativa é construída em forma de monólogo dialógico, além de acompanhar as ações e os acontecimentos que se desenrolam em um período restrito. Nessa prosa, cuja duração é de uma noite, cria-se uma atmosfera de urgência e intensidade que progride. Explora as dinâmicas dos dois personagens e situações que se desenvolvem em um curto espaço de tempo. Nesse momento, o narrador põe em evidência a sua experiência com o ofício, as tragédias, suas angústias e lamentações, sua solidão, sua relação com a natureza, com o sertão, com os periódicos outros caçadores.

Seu novo companheiro trouxe consigo uma garrafa de cachaça e um revólver. Ambos trocam gentilezas através do fumo, da carne de tamanduá, mandioca, paçoca de tatu. Enquanto o sertanejo entorna a bebida, “Cachacinha gostosa! Gosto de bochechar com ela, beber depois.” (ROSA, 2015, p.162), a prosa aumenta. Conta seus causos e diz sobre não querer mais matar onças, seus parentes.

Nessa toada, a novela não pode ser reduzida à história de um caçador de onças, atormentado pela memória de aventuras e de paixões e ébrio de cachaça, recebendo um visitante e entretendo-o com sua fala, para lhe dar ou sofrer o bote final. (SANTOS, 2021, p. 16).

É mais do que isso, é por meio de sua perspectiva que somos apresentados à identificação entre ele e onça, se manifesta em seu comportamento, linguagem e afetos. “Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça. Eu apreciei o bafô delas...” (2015, p. 163). Nos transmite a sensação de que se sente mais próximo das onças do que dos seres humanos, como se sua verdadeira natureza fosse mais animal do que humana.

Logo, nos revela que já foi nomeado de diferentes formas ao longo de sua vida. Sua mãe o chamou de Bacuriquipera, seu pai o chamou de Tônico, e outras pessoas o chamaram de apelidos como Macuncôzo ou Tonho Tigreiro. No entanto, ele afirma que não possui mais um

nome próprio, declarando: "Agora tenho nome mais não..." (2015, p. 174). O fato de ter abandonado suas próprias nomenclaturas evidencia sua conexão a uma nova forma de existência. Essa em que a identidade é fluida e não está fixada em uma única identificação. Nesse sentido, a ideia de rizoma ajuda a entender a maneira como o autor propõe uma visão de mundo em que as fronteiras entre as categorias tradicionais são dissolvidas e a multiplicidade é valorizada.

## 2.1. Hibridismo linguístico

Ao longo de toda a vasta produção de Guimarães Rosa é perceptível a presença das línguas gerais de base tupi na produção léxica do autor. No escrito vigente, *Meu tio o Iauaretê*, é um traço linguístico de extrema importância para o enveredamento da trama. A prosa numa íntima relação de experimentalismo com a linguagem. Há uma gama de nomes – de lugares, de animais, de plantas, de pessoas – que não é dada de forma aleatória; é imprescindível para a compreensão do texto literário e da dimensão deste sertão.

Além disso, essa prosa experimental utiliza-se de recursos como repetição, sonoridade e criação de novos termos para efeito estético e poético. O resultado é uma obra literária que desafia as convenções narrativas convencionais e se destaca pela originalidade e inventividade. “Os tupis comunicavam-se por meio de uma língua aglutinante, em que a aglutinação é o mecanismo predominante na formação das palavras. No Brasil, foi chamada de *língua geral tupi-guarani* e *nheengatu* ‘língua boa’” (ARAÚJO, 2008, p. 1). Nota-se que implicitamente, Guimarães Rosa parece justificar a ocorrência da língua geral no sertão mineiro ao mencionar e reforçar os laços linguísticos que o narrador mestiço possui com sua falecida mãe, manifestos em sua fala, repleta de *nheengatu*. Ao fazer um resgate etimológico dos diversos termos citados na obra, sobretudo aos inúmeros subtipos de onças, vamos ao encontro do artigo intitulado por: *Nomes populares conferidos à Panthera onca (Linnaeus, 1758) (Mammalia, Carnivora, Felidae) no Brasil* (PAPAVERO, 2017) com as seguintes definições:

*Cangu-sú*. Vasconcellos (D. P. de) [1806], 1902: 770 (“Cangu-sú: cria da Pintada com o Tigre”); *Cangúçú*. Faria, 1850: 90 (“Cangúçú – especie de onça do Brazil, que tem as malhas maiores que a onça propriamente dita”); *Yawaretê-pinima*. Tastevin, 1923: 759 (“Yawaretê-pinima – onça pintada”); *Iauaretê-pinima*. Stradelli, 1926: 463 (“Iauaretê-pinima – Onça pintada. A pinta é meúda, sem formar anel, sôbre fundo

muito variável”); *Iauareté-pixuna*. Stradelli, 1926: 463 (“Iauareté-pixuna – Onça preta. Fulvo escuro, com manchas da mesma côr, que em alguns individuos chegam a não se divulgarem sinão contra luz”); *Jaguaruçú*. Souza (G. S. de), [1587] 1851a: 245 (‘criam-se no rio de S. Francisco umas alimarias tamanhas como poldros, ás quaes os indios chamam jaguaruçú, que são pintadas de ruivo e preto e malhas grandes; e tem as quatro prezas dos dentes do tamanho de um palmo: criam-se na agua d’este rio, no sertão; donde sahem a terra fazer suas prezas em antas; e ajuntam-se tres e quatro à sua vontade, para levarem nos dentes a anta ao rio, onde a comem a sua vontade, e a outras alimarias; e tambem aos indios que podem apanhar’); *Macharrão*. Cunha (H. P. da), 1949; (O macho adulto do jaguar); *Suaçurana*, literalmente “falso veado”, “veado espúrio” (suaçu “veado” + -rana “falso, espúrio, o que parece com algo, mas não é”).

A inovação linguística concretiza-se por meio da mescla de vocábulos tupis e portugueses, a todo instante exercendo influência uma sobre a outra. A densa presença do léxico tupi mesclado à língua portuguesa ao longo do conto é o principal elemento de hibridismo da obra, que simbolicamente abarca e representa todas as outras dualidades atribuídas ao narrador.

Acima citado, sendo todos estes termos presentes e marcados com cuidado pelo autor, Tonho Tigreiro nos dá todas as informações, trejeitos, hábitos, texturas, quantidade e tamanho das pintas, o movimento dos rabos, os estalos de orelhas de todas as variantes de onças. “Mas suaçurana não é meu parente, parente meu é a onça preta e pintada.” (2015, p. 169), “Jaguarê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!” (2015, p. 175).

A linguagem em curso nas falas do narrador performatiza a oralidade de um sujeito rural, conhecedor das coisas da natureza e parente das onças. Essa habilidade do Guimarães Rosa de performatização linguística é um trabalho de extremo empenho e significância na construção de personagens verossímeis e memoráveis na literatura. Nos deparamos com o hibridismo do fantástico com o real, através da articulação ou desarticulação das línguas. Estas se manifestam pela relação das três formas: português – nheengatu – jaguanhenhém. Ou: sertanejo – indígena – onça. É através dessa dinâmica retórica que a personagem nos norteia ao seu próprio devir. A tensão se constrói a medida em que seu interlocutor denota esses sinais.



## 2.2. Devir

O devir-animal é marcado por uma transformação sutil, mas de extrema tensão, perpassando da fingida delicadeza à franca hostilidade. O narrador que é marcado pela experiência da solidão, compartilha suas histórias com o ouvinte desconhecido. “Aqui, roda a roda, só tem eu e onça [...] sozinho é ruim, a gente fica muito judiado” (ROSA, 2015, p. 161). Após bebericar a cachaça, vai se tornando verborrágico e memorioso, “[...] pois é pela verbalização de uma situação que nos tornamos receptivos ao que nos é dito ou ao que dizemos a nós mesmos” (SANTOS, 2021, p. 18), o ato terapêutico de contar para entender o que se é.

O onceiro, ao longo de seu monólogo, nos mostra a sua simbiose com o ambiente atroz em que vive, demonstrando habilidades admiráveis para um homem comum: “Enxergo dentro dos matos [...] eu aguento calor, guento frio [...] ixe, quando eu mudar embora daqui, toco fogo em rancho: pra ninguém mais poder não morar. Ninguém mora em riba do meu cheiro...” (2015, p. 157). “Eu – longe. Sei andar muito, demais, andar ligeiro, sei pisar do jeito que a gente não cansa, pé direitinho pra diante, eu caminho noite inteira.” (2015, p. 158), “[...] mecê vê do lado de donde não tá vindo vento – aí mecê vigia, porque daí é que onça de repente pode aparecer, pular em mecê...” (2015, p. 161), “Eh, sei miar que nem filhote” (2015, p. 173), “Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. Hã, hã... dá um bote, às vez dá dois. Se errar, passa fome, o pior é que ela quage morre de vergonha...” (2015, p. 163), “Pode ter medo nenhum. Onça sabe quem mecê é, sabe o que tá sentindo” (2015, p. 165). Seus impulsos animais como a marcação de território, instinto de sobrevivência, leitura do ambiente, ouvidos aguçados, mimetismo, leitura mútua do sentimento humano-animal. O personagem chega ao seu máximo potencial. Aquele que sempre está no ponto extremo em que pode ser comido e ao mesmo tempo precisa comer. Isso exige dele uma qualidade de presença sem a qual a vida dele esteja o tempo inteiro em risco. Essa presença não é a do ego, da consciência humana, não é essa que está sempre cheia de fantasmas, de signos, de afecções que são restos de desejos e que torna ausente a potência do devir.

O discurso do homem, então, ruma à metamorfose. A hostilidade, a linguagem cada vez mais híbrida, diz arrepende-se de matar onças. Dos homens, não mostra piedade, ódio, remorso ou vingança, mata-os por ordem natural. Aquele cujo ofício primeiro era o de desonçar o sertão, agora as fazem de companheiras alimentando-as com a carne dos homens. Estas que, praticamente durante todo o tempo, foram suas únicas companhias. O homem que nesta terra

miserável mora entre as feras, sente inevitável necessidade de também ser fera. Porém, a ideia de metamorfose e transformação nem sempre é aplicada de forma literal. O devir-animal se dá por essa potencialidade das características e comportamentos que nos remetem à animalidade.

Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jaguretê pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupei. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. (2015, p. 180).

Dessa forma, o que acontece ao longo da narrativa é um processo de reconhecimento e identificação. A personagem se reconhece como parte do ambiente ao seu redor, assim como os animais que compartilham aquele espaço. Esse reconhecimento é simbolizado por meio do diálogo e interação com os animais, o pensamento-onça que se torna parte da história e ajuda a construir o significado da trama.

Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça – que ela gostava de mim, fiquei sabendo... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: “Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...” Eh, ela rosou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-mia. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém... (2015, p. 168).

A espreita animal devolve a presença de entrar em acontecimento. Essa espreita animal implica uma espécie de imobilidade, principalmente nos deslocamentos. Como quando Tonho diz que aprendeu a fazer igual onça. O poder da onça é o de não ter pressa, deita-se no chão e aproveita o fundo bom de qualquer buraco. Através da medida do pulo, ela apreende o meio pelo qual dá o bote para se alimentar. Isso vem de uma espreita. Não se mexer muito para não espantar os devires. Na imobilidade da espreita nosso corpo também entra em uma espécie de velocidade absoluta. Quanto mais imóvel nos tornamos, mais acurada e veloz se tornam nossas percepções, os nossos afetos e os nossos pensamentos. O retorno da espreita é a experiência da duração. Na duração conquistamos aquilo que é valioso: a potência de criar o tempo e lugar, cuja síntese dessas duas potências é a maneira de existir e de fazer acontecer.

Por fim, ao final do conto, com seu visitante e ouvinte totalmente angustiado por ouvir suas histórias e presenciar o intento devir-animal do sertanejo, a morte do narrador é retratada de forma peculiar: morre como uma onça, com raiva, falando o que a gente não fala,

emitindo seu característico jaguanhenhém. “Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucâanacê... Araaã...Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê...” (2015, p. 190). Reproduz os urros de agonia dos felinos abatidos, algo que o próprio onceiro havia presenciado inúmeras vezes ao longo de sua vida. O uso do tupi na obra, associado ao idioma dos jaguares, confere à linguagem do onceiro um tom único. Por meio de palavras que "gente não fala", o narrador expressa uma série de súplicas que são extremamente condizentes com o sofrimento humano e animal em relação à morte. A cena é intensa e comovente, e evidencia a habilidade de Guimarães Rosa em criar personagens e situações inesquecíveis em sua escrita.

### 3. MAL DOS TRÓPICOS

Para se compreender ao máximo do que se trata *Sud pralad*, se faz necessária a apreensão do conceito de “cinema de fluxo”, essa tendência de alguns filmes produzidos especialmente entre final dos anos 1990 e início dos 2000 que expressa o espírito de uma época. Foi observado por críticos da revista de cinema francesa *Cahiers du Cinema*, que não buscam estabelecer uma relação de significado ou de sentido, mas simplesmente mostrar o fluxo das imagens. Esses filmes trabalham na tentativa de mostrar um mundo de uma forma não-linear e imprecisa, desafiando a lógica, o sentido e a permanência. *Mal dos trópicos* se recusa a operar sobre o movimento de causa e efeito. É um pensamento de imagem que quebra a narrativa em fragmentos igualmente válidos. Esse evento narrativo faz com que o espectador volte a sua atenção com prioridade à subjetividade e menos aos aspectos objetivos. É um mistério sensorial. A câmera como um recorte de mundo que sempre deixa escapar algo da nossa visão. Uma estrutura de flutuação.

#### 3.1. Narrativa e trama

Para Weerasethakul, os cinemas são as cavernas pré-históricas da nossa era, incitando nosso instinto natural por adentrar essas salas escuras, nas quais fantasmas observam fantasmas. Com isso, 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 tem-se a impressão de que nada acontece efetivamente na trama, sequências se sobrepõem, sua aparente relação “homem x natureza” dita o tom inicial do filme.

A primeira cena é um prelúdio que invoca os signos das duas partes que vão constituir a estrutura do filme, descreve-se em: um grupo de soldados encontram o corpo de um homem no campo, com o índice de ter sido morto pelo tigre xamã. Os soldados recolhem o corpo e levam o ofício com descontração. Ao receber informações, via rádio-comunicador, de uma companheira do exército, um dos soldados começa a flertar com a mulher do outro lado da ligação e pede para que ela cante uma canção de amor. Na entoada da música, a primeira parte do filme se inicia.



Figura 1: *Mal dos trópicos*. 0:02:41.



Figura 2: *Mal dos trópicos*. 0:03:21.

Conforme a trama se desenvolve, o tempo passa, ritmado pelo trânsito caótico da pequena cidade da Tailândia, o barulho natural urbano é um elemento de composição e contemplação: as buzinas dos carros e caminhões, as máquinas de cortar gelo, os jovens jogando futebol ao final da tarde, o movimento noturno, o karaokê, o cinema, a lan-house, as lojas de departamento. Locais onde as pessoas liberam seus 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.

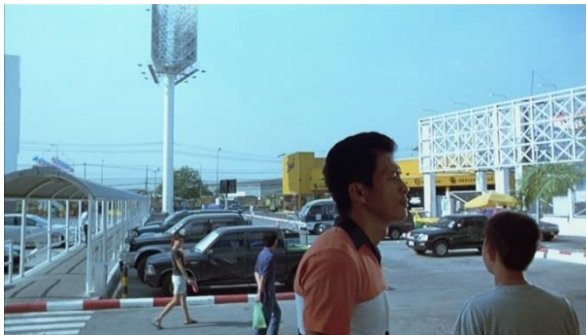


Figura 3: *Mal dos trópicos*. 0:49:16.



Figura 4: *Mal dos trópicos*. 0:28:20.

Sob esse contexto vemos as transformações afetivas angustiosas de dois homens acontecerem. Então, dois momentos marcam o interlúdio para o que se espera vir, o devir-animal repentino de Tong, e posteriormente o devir-animal de Keng: na estranha separação dos dois, quando o garoto, à noite, ao pé de um poste de luz, lambe a mão do soldado, então se afasta de Keng e caminha até desaparecer na escuridão. No outro dia, o soldado presencia um diálogo da mãe de Tong: “Achei uma pegada hoje de manhã e uma vaca sumiu. Essa é a terceira noite seguida. Todos os moradores estão com medo.” Esse interstício, de acordo com Ji-Hoon (2010, p. 132), é “[...] uma abrupta fenda extradiegética que interrompe a continuidade espaço-temporal da narrativa fílmica de tal modo que não pode ser justificada por seus elementos diegéticos nem de modo cronológico, nem de modo causal”.



Figura 5: *Mal dos trópicos*. 0:52:19.



Figura 6: *Mal dos trópicos*. 0:57:38.

### 3.2. Devir

Há uma história não-linear, simples, mas oblíqua, mudando as engrenagens retóricas no meio, em sua segunda metade mítica, até certo ponto, recapitula sua primeira mundana. A cena de transição entre os *plots*, que também é a última cena em que Keng e Tong se encontram, é uma ação que está na ordem do desejo e do instinto. Então, somos lançados nus em uma jornada por essa floresta, que é uma metáfora para o próprio inconsciente, rico em mitos e símbolos. Libertamos o nosso instinto mais primário e selvagem. O amor, portanto, é o agente catalisador e gestador desse processo.

A segunda metade do filme que começa com o novo título "Um caminho do espírito", marca uma mudança significativa em relação à primeira parte do filme. Enquanto a primeira parte era predominantemente cotidiana e solar, a segunda parte se desloca para um universo noturno fantástico que desafia a lógica e a razão.

Nesse novo momento do filme, o soldado Keng adentra uma floresta habitada por fantasmas, macacos falantes e vaga-lumes, em busca de um tigre polimorfo que tem causado o desaparecimento de aldeões e seus animais de trabalho. A figura do tigre polimorfo é apresentada como um corpo humano nu, pintado com tiras de tigre, e se assemelha a Tong, o jovem que Keng deseja e que conhecemos na primeira parte do filme.



Figura 7: *Mal dos trópicos*. 1:17:47.



Figura 8: *Mal dos trópicos*. 1:16:22.

O universo noturno e fantástico criado por Apichatpong Weerasethakul nesse novo capítulo é marcado pela presença constante de elementos sobrenaturais e simbólicos. A floresta, que é o principal cenário dessa parte do filme, é apresentada como um espaço mágico e enigmático, onde o real e o imaginário se confundem. Nessa parte, o silêncio é preenchido por outros sons:

Weerasethakul decide preencher sua floresta tropical com dezenas emissões sonoras acusmatizadas sobrepostas – e se suas procedências nos são desconhecidas, e assim muitas vezes se mantém até os planos derradeiros, é aí que elas contribuem para criar a atmosfera fascinante e perturbadora que emana da segunda parte do filme. O que temos aqui é uma sinfonia noturna de cigarras, grilos, rajadas repentinas de ventos, folhas secas, inúmeros cantos de aves exóticas, vozes humanas espectrais saindo aleatoriamente do rádio-comunicador ligado, coaxar de sapos, pios de corujas, ocasionais turbinas de aviões a sobrevoarem a região, e outros ruídos não tão facilmente identificáveis, cujo caráter perturbadoramente hipnótico se faz claro para o espectador. Sons não necessariamente oriundos da realidade concreta, inclusive, e que ajudam a criar o clima de insegurança e mistério acerca do que irá suceder. Se o bosque é fundamental dentro da mitologia tailandesa como local onde os espíritos habitam, faz-se necessário criar um ambiente sonoro que traduza tal condição, inclusive com sons que provenham desse mundo espiritual que nos é revelado, aos poucos, até culminar no encontro entre o soldado e o feiticeiro. (VIEIRA JR. 2015, p. 107. In: *Realismo Fantasmagórico*)

O filme de Apichatpong apresenta um contraponto interessante em relação à obra de Guimarães Rosa. Enquanto a obra destrinchada do autor brasileiro nos enfatiza que a ausência de amenidade, a tensão, a solidão e o ressentimento podem ser as forças catalizadoras do devir-animal, o longa-metragem de Joe sugere que o amor é uma força tão primitiva, natural e selvagem quanto nossos impulsos mais violentos, e captura essas ideias em um conto folclórico fantástico. É uma experiência hipnótica com um tecido conjuntivo emocional e narrativo suficiente para torná-lo espiritual.

A narrativa se destaca por sua estrutura binária, que não apenas contrasta, mas também interrompe a agressividade do cinema em busca de coesão e coerência. Em vez disso, o filme atomiza o código de referência cinematográfica, misturando elementos da realidade e da consciência de uma forma que nem sempre se alinha ou concorda com seus objetos. As duas partes do filme não produzem apenas uma relação recíproca e isomórfica, mas uma construção de experiências que tanto se mapeiam quanto se afastam, quebrando finitudes diádicas.

Além disso, a alegorização dos elementos do filme atua de forma atemporal e metafísica, enquanto o conteúdo temático folclórico da segunda metade do filme espiritualiza retroativamente o todo, agregando novas camadas de significado. Essa estrutura binária é uma característica brilhante da obra, que leva o espectador a uma experiência transcendental, tecida com fios de emoção que desafiam essas limitações bidirecionais e ampliam a compreensão do espectador sobre o poder da arte cinematográfica.

Este é o lugar onde a metamorfose dos seres humanos em formas animais significa a possibilidade de liberdade ou a preservação da essência do eu. Esta concepção de cosmologia e topografia da floresta difere daqueles contos de fadas europeus que representam a transformação de personagens humanos em animais selvagens como uma perda de humanidade, provocando um final em que os personagens retornam para casa e voltam à forma humana. Em um dos contos do Khmer, três filhas vão à floresta e ao longo do tempo adquirem a aparência física de pássaros, o que as liberta de sua existência anterior com uma mãe abusiva. Em seu novo estado, as irmãs se comunicam através do canto dos pássaros, mas ainda entendem a linguagem humana, então elas se tornaram ao mesmo tempo mais e menos que seres humanos. O final deste conto é igual, porém não idêntico, ao de Mal dos trópicos, cujo último plano mostra o início da metamorfose de Keng em “nem humano nem besta” (INGAWANIJ, A. 2015, p. 249. In: Realismo Fantasmagórico)

À medida que o soldado Keng adentra na selva em busca do tigre polimorfo, ele passa por uma transformação profunda. Seu corpo, antes firme e racional, agora se torna uma superfície sensível e permeável, aberto às energias e aos movimentos dos seres que habitam a floresta. Mesmo ferido e mal equipado, ele se torna mais receptivo às pulsões selvagens que o cercam, como se estivesse se fundindo com o próprio ambiente.

Em um momento, Keng escuta a mensagem que um macaco lhe destinou. O murmúrio é traduzido para nós por meio das legendas, revelando que o soldado deve matar a criatura ou deixar-se matar por ela, para que os dois possam se unir como uma só entidade, nem criatura nem homem. Embora inicialmente relutante, ele possui um olhar assombrado e fatal de



concentração que se intensifica em seu rosto e nos diz que ele compreende perfeitamente o conselho dado pelo macaco.

Nesse mesmo local, ele se aproxima de uma *anima* errante que representa a alma de uma vaca recém-morta. Aproximando-se com respeito e reverência, ele sussurra as palavras "ror duay" (espere por mim), e então apoia-se lentamente sobre as mãos e os pés e começa a imitar os gestos e os ruídos das feras. É como se Keng estivesse se tornando cada vez mais integrado ao mundo natural, transcendendo os limites do ser humano e abraçando a totalidade da existência. É um momento poderoso e transformador que encapsula toda a força mística e poética do filme.



Figura 9: *Mal dos trópicos*. 1:37:49.

Figura 10: *Mal dos trópicos*. 1:39:06.

Durante os minutos finais do filme, o movimento do tempo na tela se destila em coisas tão transitórias como a luz trêmula de vagalumes errantes, e a lenta formação de suor no rosto do soldado, ao que este, mais uma vez, fica cara a cara com sua alma gêmea, que agora tem aparência objetiva de um tigre na árvore. Os closes tornam o espessamento do suor em seu rosto fortemente nítido. Lágrimas lentamente surgem em seus olhos, num close que mostra – nesta superfície de músculos tensos, gotas cintilantes, o bater de dentes, agora geme de joelhos totalmente atormentado pelo devir-animal, morde sua própria mão – o tempo de metamorfose nascente em outras formas de vida, tal qual Tonho Tigreiro do conto de Guimarães: “Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo.” (2015, p. 180).

A procura termina com o encontro. Enquanto Keng repousa frágil, ajoelhado no chão, o tigre permanece imóvel no alto galho da árvore. O diálogo estranho é construído pelo diretor através de uma narração com voz em segundo plano, tornando incerto quem está dirigindo a palavra:

E agora eu me vejo aqui. Minha mãe. Meu pai. Medo. Tristeza. Era tudo tão real, tão real que, me trouxe de volta à vida. Quando eu finalmente devorar sua alma, não seremos nem animal nem humano. Pare de respirar. Eu senti sua falta, Soldado. Monstro... Eu te dou meu espírito, minha carne e minhas memórias. Cada gota de meu sangue canta nossa música. Uma música de felicidade. Você consegue escutar? (Mal dos trópicos, 2004, 1:45:30)



Figura 11: *Mal dos trópicos*. 1:43:24.



Figura 12: *Mal dos trópicos*. 1:44:32.



Figura 13: *Mal dos trópicos*. 1:12:00.



Figura 14: *Mal dos trópicos*. 1:48:20.

E, finalmente, um devora o outro em alegoria da fusão entre dois seres. Esse reencontro entre dois seres que no ato da paixão se transformam em um único e mesmo ser. Este ser é como o filme. “Todos nós somos bestas selvagens. Nosso dever como seres humanos é o de nos tornarmos como domadores, que mantêm seus animais nas jaulas, lhes ensinando a desenvolver tarefas alheias à sua bestialidade.” Essa citação do escritor japonês Ton Nakajima, que fora escolhida por Weerasethakul como epígrafe, é prova de que ela consegue resumir de forma precisa e concisa o infindável conflito entre as ordens da consciência e do instinto que se revela na submissão de uma ordem à outra.

O grande desafio da civilização, que é o de domar a bestialidade, torna-se ainda mais evidente, uma vez que a relação entre homem e animal ocorre de maneira cruzada. Desse modo, a escolha da citação como epígrafe para *Mal dos Trópicos* faz com que a obra de Weerasethakul

seja vista como um reflexo das tensões existentes entre as diferentes ordens que regem o mundo, incluindo aquelas que operam em nosso interior, constantemente em conflito.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das questões que nos fazem refletir sobre a dualidade homem-animal presente nas duas obras é a razão que levou os realizadores a se utilizar dessa metáfora da metamorfose para tecer suas respectivas narrativas sobre o *pathos* (em que *Sud pralad* parte da busca da realização do afeto e do desejo para se desenvolver) e o *kairos* (em que *Meu tio o Iauaretê* parte da busca pelas sucessões de momentos decisivos para se desenvolver). A potência com que essa metáfora nos toca talvez seja justamente a de permitir encontrar vestígios de nós mesmos naquilo que abandonamos em nome da cultura: nossos desejos mais profundos.

Embora existam diferenças significativas no modo como eles se relacionam com o meio e com o *antropos*, é possível identificar semelhanças entre eles, apesar da distância que os separa. O recorte proposto por essa análise foi bastante restrito, justamente por se tratar de obras que possuem vastas possibilidades interpretativas e lugares no mundo distintos do que aqueles que nos limitamos a analisar. São obras de arte que lançam um olhar para a natureza como só um homem sabe fazê-lo.

É interessante pensar em Guimarães Rosa, suas obras e seus conceitos. Em como a ideia de regionalismo universalista perpassa toda e qualquer barreira cultural e linguística, se manifestando em uma narrativa que possui um pano de fundo regional do folclore rural tailandês. Apichatpong Weerasethakul também nos contempla hermeticamente porque as fantasias nas quais ele mergulha também parecem aquilo de mais representativo do estado da condição humana. No devir-animal, a selva é um espelho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ruy Magalhães de. Os tupinismos na formação do léxico português do Brasil. *Revista Philologus*, Ano 14, N° 40 – Supl. Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr..2008.

ÁVILA, M. T.; TREVISAN, R. G. Jaguanheném: um estudo sobre a linguagem do Iauaretê. *Magma*, [S. l.], v. 22, n. 12, p. 297-335, 2015.

CAMPOS, H. “A Linguagem do Iauaretê”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CODATO, H. A Ambiguidade Homem/Animal em *Mal dos Trópicos* e a dimensão xamânica da Imagem. *E-Compós*, 2015.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. - São Paulo: Ed. 54, 1997, 176 p.

DUARTE FILHO, R. A floresta desterritorializada de *Mal dos Trópicos*. In: *AIM*, 2018, Braga. Atas do VII encontro anual de AIM, 2017.

GALVÃO, W. N. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

JI-HOON, K. “Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul’s Films and Installations”. In: GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl (org). *Global art cinema: new theories and histories*. Nova York: Oxford University Press, 2010, p. 132.

MELLO, C. (org.) et al. *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

PEREIRA, Danglei de Castro (org.); SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto (org.). A insustentável leveza: a literatura e sua análise. Universidade de Brasília – Unb, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2021. 256 p.

SILVA, G. C.; MORAES, V. D. Ambivalências humanas e não humanas em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 75, p. 36-52, abr. 2020.

## **FILMOGRAFIA**

MAL dos trópicos. Título original: Sud Praiad. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Charles de Meaux e Alex Moebius. Intérpretes: Banlop Lomnoi; Sakda Kaewbuadee. Roteiro: Apichatpong Weerasethakul. [S.I]: Downtown Pictures; TIFA; Kick the Machine; Thoke Moebius Film Company; Anna Sanders Films; Backup Films, 2004. 1 DVD (125 min.).