

## **Regionalismos e conflitos – Estudo crítico-comparativo entre *Til*, José de Alencar, e *Meu tio O Iauaretê*, de João Guimarães Rosa.**

Doutoranda Sarah Maria Forte Diogo<sup>1</sup> (UFMG)

...

### **Resumo:**

Este trabalho estabelece um estudo comparativo entre o romance *Til* (1872), de José de Alencar, e a narrativa “Meu tio o iauaretê” (1969), de João Guimarães Rosa, examinando duas questões: 1) a articulação dos aspectos regionais a que os dois escritores procedem a fim de abordar problemas dos meios focalizados, 2) os conflitos entre ordens culturais distintas que se desenvolvem nos espaços das duas narrativas. Para tanto, selecionamos dois personagens de cada obra: Jão Fera, de *Til*, e Tonho Tigreiro, de “Meu Tio o iauaretê”, ambos assassinos e marginalizados. Objetiva-se: identificar semelhanças e disparidades entre o regionalismo dos textos selecionados tomando por base os personagens escolhidos; refletir sobre as questões que são articuladas a partir da inserção dos personagens nas ambiências rurais e suas tentativas de sobrevivência ao espaço por meio de homicídios.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa, José de Alencar, regionalismos.

### **Introdução**

Nenhum escritor existe de maneira absoluta, desprendido de um contexto que possibilite sua construção enquanto sujeito produtor de ficções. Seu processo formativo se desenvolve sob uma série de influxos culturais, atrelados às problemáticas específicas de cada região e, uma vez se propondo à tarefa de deixar como legado histórias, o escritor herda tradições e as reconstrói, a exemplo de Guimarães Rosa que, mais que “renovar” o regionalismo, dialoga com toda uma tradição regionalista do continente latino-americano, tradição essa que, por sua vez, implica em projetos variados de nacionalidade e cultura.

Ángel Rama, em *Transculturação narrativa na América Latina* (1975), aponta a respeito da inserção do escritor na tradição: “Um escritor vive dentro da corrente maior da cultura literária, nela se forma ou se deforma, nela, contra ela, por ela vai se criando, ao mesmo tempo que cria a corrente que o leva” (RAMA, 2001, p.80).

Nota-se que Rama compreende a tradição como um processo dinâmico, em que o escritor, além de estar em permanente contato com o que lhe serve de herança, ainda é capaz de criar sua própria tradição, a qual não se resume a uma relação passiva com seus predecessores, mas, sobretudo, a uma relação cultural antropofágica, de reexame de propostas estéticas e temáticas, ou seja, não podemos demarcar facilmente quando uma influência termina e outra começa, pois, como o processo é dinâmico, plástico, quando um escritor trabalha determinado tema não move apenas uma peça do tabuleiro, mas todas as outras posições das demais peças também se alteram, em função da peça que andou algumas casas.

Desse modo, nota-se que a consecução de determinadas obras reconfigura todo o sistema literário, desautorizando discursos que privilegiam a colocação de alguns escritores como astros solitários que *banzam* no céu, pois a literatura não existe com autores isolados, mas sim com artistas que com suas obras colocam o sistema em movimento e mostram suas múltiplas articulações.

“Tradição e talento individual”, artigo de 1917, do crítico e poeta T.S.Eliot, defende uma teoria objetiva da arte para compreender um texto literário em sua especificidade verbal e minúcias técnicas. Na esteira do *New Criticism*, corrente crítica que afirmava a necessidade da precedência de

uma leitura estética sobre uma leitura determinista e sociologizante – o discurso enquanto produto do meio – o artigo de Eliot critica noções matizadas pelo positivismo, como a ideia de tradição como algo pontual e passadista.

Para os estudos de teoria da literatura, “Tradição e talento individual” caracteriza-se como um divisor de águas, uma vez que o crítico propõe reexaminar a tradição como algo dinâmico, tornando patentes as inevitáveis relações de influências e trocas culturais estabelecidas entre autores de épocas diversas. Para tanto, Eliot inicia o artigo procedendo à distinção entre dois sentidos possíveis outorgados à palavra “tradição”.

Um dos significados construídos em torno desse termo tem acepção negativa, identificando-se a um estado de não-mudança, parado, estático, pretérito, o qual não pode ser recuperado, uma vez que radica no passado, e esse passado, morto, é incapaz de engendrar qualquer modificação no presente. O segundo sentido apresenta caráter positivo e é aquele proposto e defendido por Eliot: a tradição enquanto forma de mediar as contribuições entre passado, presente e futuro, configurando-se, desse modo, um sistema dinâmico, em que o tradicional passa a identificar as incorporações artísticas e as propostas estéticas existentes na poética de um autor.

Eliot afirma que:

[...] se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada. Já vimos muitas correntes semelhantes se perderem nas areias; e a novidade é melhor do que a repetição. A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, T.S., 1989, p.38-39).

No excerto destacado, nota-se a utilização da expressão “agudamente consciente”, a fim de destacar que o que torna um escritor tradicional não é a simples obediência ao que lhe precedeu, nem tampouco uma rebeldia iconoclasta em relação ao passado. O que torna um escritor tradicional é a percepção de que seus temas, motivos, personagens, espaços, linguagem não são itens concebidos espontaneamente ou sem nenhum tipo de substrato além da criatividade, mas são elementos oriundos de um longo processo gestacional, radicado no sistema literário do qual ele faz parte, isto é, ter a consciência implica em apropriar-se de uma série de aspectos que já foram trabalhados por outros artistas e reformulá-los levando em consideração constantes sociais e históricas. Conforme afirma Gérard Genette, em “O reverso dos signos”:

Um escritor não escolhe nem sua língua nem seu estilo, mas é responsável pelos processos de escritura que o assinalam como romancista ou como poeta, como clássico ou como naturalista, burguês ou populista, etc. Todos esses fatos de escritura são meios de conotação, pois ao lado do sentido literal, às vezes fraco ou sem importância, eles manifestam uma atitude, uma escolha, uma intenção (GENETTE, s.a, p.185).

Genette, que nesse ensaio analisa algumas considerações a respeito do processo de conotação proposto por Roland Barthes em diversos escritos, aponta, de modo diferente de T.S.Eliot, uma

consciência que radica na escritura, consciência essa observável pelo manejo do estilo, da linguagem, dos temas, dentre outros fatores presentes na elaboração do discurso literário.

T.S.Eliot destaca ainda que a tendência geral de algumas leituras críticas é justamente a busca pelo que é individual em cada autor, como se a *individualidade* fosse, sobretudo, o mais importante em termos de pesquisa em uma obra:

Um dos fatos capazes de vir à luz nesse processo é nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. Em tais aspectos ou trechos de sua obra pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar (ELIOT, T.S., 1989, p.38).

Esse procedimento, conforme Eliot, resulta em leituras que restringem os liames entre a escritura de um artista e aqueles que necessariamente o precederam e que geraram elementos aproveitados em outras obras. Tal diálogo não ocorre de modo explícito ou consciente, mas a tarefa de um trabalho crítico seria deslindar os caminhos pelos quais – tanto temáticos quanto estruturais – uma obra se comunica com outra, mesmo com séculos de distanciamento: “Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito [a busca somente pelo que é inovador], poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade” (ELIOT, T.S., 1989, p.38).

Um exemplo dessa forma de diálogo pode ser observado entre a obra *Til* (1872), José de Alencar, e “Meu tio o iauaretê” (1969)<sup>1</sup>, Guimarães Rosa. *Til* integra, ao lado de *O Gaúcho*, *O Sertanejo* e *Tronco do Ipê*, a fase regionalista de Alencar. Desenvolve-se numa fazenda do interior paulista durante o século XIX. Procura retratar os dramas e as virtudes da personagem Berta, resultado de uma complicada relação familiar, culminada por um homicídio – o esposo de sua mãe – Ribeiro – após anos de afastamento – retorna e assassina Besita – mãe de Berta – por motivo torpe. Toda a trama se move em torno das consequências geradas por esse crime. Besita figura entre dois amores: Luís Galvão – rico fazendeiro – e João – órfão criado junto a Luis Galvão. As inclinações de Besita voltam-se para Galvão, mas eles não se casam em função da pobreza da jovem.

No romance de José de Alencar temos o personagem João Fera, fruto de um processo de miscigenação, tratado como um subagregado de uma família abastada. João Fera cresce à sombra da fazenda, realizando pequenos serviços. Ao atingir idade viável passa a trabalhar como assassino por encomenda, um tipo específico de pistoleiro autônomo, que recebe um pagamento para exterminar desafetos. Esse romance, do século XIX, reporta estruturas sociais presentes no processo de formação do nosso país. Quase um século depois, Guimarães Rosa volta a tematizar a questão do *bugre* deslocado, que desempenha uma função violenta e acaba por sofrer as consequências do seu trabalho.

“Meu tio o iauaretê” é um longo monólogo dialogal entre um mestiço solitário, habitante de um rancho isolado, e um visitante branco, cuja audiência é prefigurada por marcas linguísticas e inflexões ao longo do texto. “Quando eu quero eu mudo” – construção que manifesta a mudança sob o signo da vontade, do querer em primeiro lugar – sintetiza o jogo de identidades que ocorre nesta narrativa, que tem como peça principal o ex-zagaieiro, parente de pinima, sobrinho de onça, Tonho Tigreiro, que relata sua vida e se justifica.

Observa-se em “Meu tio o Iauaretê” a constante alusão a um fato pretérito, enunciado pela

---

<sup>1</sup> Essa narrativa foi primeiramente publicada em 1961, na *Revista Senhor*. A versão utilizada aqui é a que integra *Estas estórias*, de 1969, por isso optamos pela colocação dessa segunda data entre parênteses.

fórmula: “[...] matei mais não! Não mato. Posso não, não devia” (ROSA, 2001, p.206). O personagem reitera que somente ele pode afirmar a autoria dos seus atos, ao visitante isso não seria permitido, por ele não ter nenhum parentesco com os mortos. Nota-se que o sobrinho iauaretê não nega suas ações, mas não partilha com terceiros o direito de apontá-las: “Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Fala que eu não matei, não, ta-há? Falou? A-é, ã-ã. Bom, bonito, de verdade. Mecê meu amigo!” (ROSA, 2001, p.195).

Os atos são reconhecidos, no entanto, o narrador proíbe que sua audiência fale sobre o assunto, o que sugere o *falar* para além da esfera do *eu* e do *meu* como uma ação aviltante e capaz de reforçar a gravidade dos crimes, por isso, os reiterados pedidos, às vezes semelhante a ordens, ao visitante, para que este silencie, não fale, ou seja, não assuma qualquer tipo de domínio sobre a vida do narrador.

Tonho Tigreiro, mestiço-índio-objeto, assume uma voz, busca compreender seu próprio devir identitário, caracterizado pela agressividade, intimidação e artifícios de cordialidade. A única identificação assumida e não negada é com as onças: “[...] pinima é meu parente. [...] Eu sou onça... Eu – onça! Elas [onças] sabem que sou do povo delas. [...] parente meu é a onça preta e a pintada...[...] Eu – onça! [...] Onça é povo meu, meus parentes! [...] eu, eu, onça grande” (ROSA, 2001, p.204-223). Note-se a profusão dos pronomes “eu” e “meu” como marcas linguísticas de reforço de si mesmo e forma de domínio, que também se manifesta quando o sobrinho de onça enumera suas qualidades superiores: sabe achar raiz, não adoece, escuta rastro de cavalo, sobe em árvores, faz tocaia, entende do escuro e enxerga nos matos. Todas essas habilidades são enunciadas ao longo da narrativa, num aparente contraponto entre o que ele sabe fazer e o outro desconhece, afirmando-se, desse modo, perante o outro:

Sei fazer, eu faço [cachaça]: faço de cajú, de fruta do mato, do milho. Mas não é bom, não. Tem esse fogo bom-bonito não. Dá muito trabalho. Tenho dela hoje não. Tenho nenhum. Mecê não gosta. É cachaça suja, de pobre...[...] Bebo chá do mato. Raiz de planta. Sei achar, minha mãe me ensinou, eu mesmo conheço. Nunca tou doente. Só pereba, ferida-brava em perna, essas ziquiziras, curuba. Trem ruim, eu sou bicho do mato (ROSA, 2001, p.192).

Aqui tem graveto, arará, lenha boa. Pra mim só, não carece, eu sei entender no escuro. Enxergo dentro dos matos. Ei, no meio dos matos ta lumiano: vai ver, não é olho nenhum, não – é tiquira, gota d’água, resina de árvore, bicho-de-pau, aranha grande... Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça. Cê pode? Fala! Eu agüento calor, güento frio. [...] Sei andar muito, demais, andar ligeiro, sei pisar do jeito que a gente não cansa, pé direitinho pra diante, eu caminho noite inteira (ROSA, 2001, p.194).

Os dois fragmentos selecionados mostram o discurso que reporta a superioridade do narrador e também a marcação da diferença entre aquele que fala e seu ouvinte: a cachaça é de pobre, o visitante branco não gostará. O trecho prossegue destacando as qualidades do *bicho do mato*. Observe-se o tom de oralidade que percorre toda a narrativa, como a repetição de pronomes, expressões cristalizadas, supressão de artigos determinados, numa dicção que flui com suas lacunas e possíveis silêncios.

Nessa narrativa, observa-se a permanência de estruturas sociais e processos de opressão que serviram de substrato em *Til* e que configuram um personagem semelhante a Tonho Tigreiro, isto é, Tonho Tigreiro e Jão Fera, consideradas as especificidades espaço-temporais, podem ser lidos como resultados de um processo histórico-social de alijamento de grupos autóctones do Brasil e sua marginalização, dando origem a categorias como assassinos – Tonho Tigreiro – ou pistoleiros – Jão Fera, ou seja, sujeitos cuja função é sobreviver a partir da indústria da morte.

Vejamos um trecho de *Til* que alude à semelhança entre Jão Fera e a ferocidade de um tigre ou de uma onça: “O capanga voltou-se rápido e feroz como o tigre picado pela vespa. [...] Era medonha a catadura de Jão Fera quando voltou-se. A fauce hiante do tigre, sedento de sangue, ou a língua bífida da cascavel, a silvar, não respirava a sanha e ferocidade que desprendia-se daquela

fisionomia intumescida pela fúria” (ALENCAR, José de. 8.ed. 1964, p.75-76).

Em *Til*, Jão Fera é comparado diversas vezes a um tigre ou a uma onça, no que esses têm de fúria instintiva, a fim de delinear o perfil do personagem como um ser atávico, porém com um atavismo que se conexiona aos processos sociais e históricos a que fora submetido. Em “Meu tio, o Iauaretê”, Tonho Tigreiro não é comparado a uma onça – ele assume a identidade, o *modus vivendi* de uma onça – para individuar-se no rancho em que vive, solitário, distante de identidades humanas com ele compatíveis. Ambos os textos reportam maneiras diversas de lidar com a subjetivação e com processos de identificação com determinado grupo. Enquanto Jão Fera assemelha-se, Tonho Tigreiro é.

O interessante é que Jão Fera é passível de ser interpretado como um *parente distante* de Tonho Tigreiro. Veja-se o seguinte fragmento: “ – Sangue de gente, ou sangue de onça, todo é um; tem a mesma côr, e a mesma maldade. Já estou acostumado com êle. Sente-se a fumaça do churrasco. Eu gosto! Disse o sicário dilatando as narinas, como se esquisito aroma lhe prurisse o olfato” (idem, p. 78). A cosmovisão indígena é lida nessa passagem sob chave negativa. Para os indígenas, há homologia entre homens e bichos, isto é, a vida de ambos tem o mesmo valor, por isso devem ser respeitadas. No caso dos discursos em questão, vê-se que a incorporação do temário indígena se faz por absorção e crítica a essas ideias: a homologia entre ser humano e animal é revertida e utilizada como arma, com a finalidade de eliminar do espaço o elemento humano, o qual não tem valor, uma vez que serve de empecilho para a expansão da identidade dos bugres.

## Conclusão

Podemos concluir que é curioso o fato de que a separação temporal entre essas obras não as faz extremamente diferentes. Seu principal lastro de união parece radicar no substrato histórico de que ambas se nutrem. Certos processos e estruturas sociais formadores do nosso país são registrados por meio desses textos que, logicamente, não podem ser lidos como documentos, registros de um modo de ser e estar no mundo de sujeito miscigenados, por exemplo, mas como releituras estéticas de uma dinâmica social não apenas brasileira, mas latino-americana.

Dinâmica essa que se liga profundamente a processos formativos necessariamente disruptivos, violentos e conflituosos, integrantes da tessitura de um continente cuja formação teve como tônica dominante, sobretudo, o conflito entre ordens culturais distintas e estruturalmente desiguais, uma vez que as técnicas de invasão e dominação dos europeus atuavam em várias frentes: dominação física – apresamentos, escravidão, entre outros – e dominação ideológica – assentamentos dos jesuítas, os quais implicavam a desautorização do discurso do outro, para o estabelecimento de verdades absolutas capazes de promover a percepção de que o projeto expansionista e imperialista era supostamente algo natural, uma vez que seus alvos estavam imersos na barbárie e caberia à fé cristã promover o desenvolvimento intelectual e espiritual dos dominados, de modo a carreá-los para a civilização.

Uma sociedade forjada em tais moldes não poderia fornecer uma literatura harmônica, integrada, mas sim discursos que, ao se nutrirem de processos tão ou mais conflituosos, construíram panoramas estéticos da formação de um continente problemático. Não que os outros também não sejam, mas a América Latina, ao ser alvo de impérios ultramarinos e ao ter parte de sua população nativa dizimada ou aculturada, configura-se, desde então, como espaço em que conflitam diversas culturas díspares, que são captadas pelo discurso histórico, sociológico e literário, este último sendo entendido como o campo mais amplo de textualização desses conflitos, uma vez que é capaz de angariar para si olhares históricos e sociológicos, procurando absorvê-los e estetizá-los.

Ao analisarmos os finais das duas obras, percebemos que a letra escrita não muda os rumos de Tonho Tigreiro. O parente de onça não se transforma em onça. Ele é tragado por uma bala, símbolo

do outro dominador, símbolo de um modo de vida até então rejeitado: a vida modernizada, que desonça o mundo para torná-lo habitável e infenso a perigos. Essa vida não é a que Tonho Tigreiro escolhera, mas é essa vida que o atropela, tornando-lhe letra morta, onça muda, diante da voragem da bala, para a qual, à maneira da modernização, não há escapatória. Se não é a letra que lhe marca, à semelhança dos índios que figuram nas crônicas de Gândavo ou de Caminha, é a bala que lhe dá o limite das fronteiras que ele, enquanto mestiço, tentou ultrapassar. Fronteiras essas tocadas apenas linguisticamente e que mostram a extensão de suas trincheiras, no momento em que o visitante branco “sopita-se” e extermina aquele que lhe deu abrigo por uma noite. Já em *Til*, observa-se um final mais leve, ao compararmos à narrativa em questão de João Guimarães Rosa. Jão Fera permanece na fazenda, não vai para a cidade, não opta pelo modo de vida urbano, não é exterminado, e tem a companhia de Berta e Brás – o Brasil rural, no século XIX, não é destruído, mas é palco de alianças para a permanência de suas estruturas.

### **Referências Bibliográficas**

ALENCAR, José de. *Til*. 8.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. *Ensaíos*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

GENETTE, Gerard. O reverso dos signos. In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAMA, Ángel. RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, 1989.

ROSA, João Guimarães. (1968, póstumo). Meu tio O Iauaretê. *Estas estórias*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.p.135-191.

---

### **iAutor(es)**

**Sarah Maria Forte Diogo – Doutorando**  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
E-mail – [sarahfortebr@hotmail.com](mailto:sarahfortebr@hotmail.com)