

# CONSCIÊNCIA ECOLÓGICA EM "TAPIIRAI AUARA", DE GUIMARÃES ROSA

Alexandre Vilas Boas da Silva (UEL)<sup>1</sup>  
Anderson Teixeira Rolim (UNOPAR)<sup>2</sup>

**Resumo:** A obra de João Guimarães Rosa é povoada por variada fauna. A caracterização singular que a assinala é resultado dos exercícios descritivos do autor, como se verifica em *Ave, palavra* (1970). De modo geral, a representação dos animais na obra rosiana segue duas possibilidades: protagonismo e utilitarismo. Tanto num quanto noutro, a afeição pelos animais é manifesta. A partir desse cenário, o presente artigo objetiva observar a construção do discurso ecológico na obra rosiana, através da atitude estratégica do narrador-personagem do conto "Tapiirai auara", de Tutameia (1967). Encerra reafirmando a intimidade e a empatia da obra com os animais.

**Palavras-chave:** Animais; Conto; Representação; Ecologia.

Na edição de 28 de junho de 1970 do *Diário de Notícias*, Edgard Duarte divulgava a futura publicação de *Ave, Palavra* (1970), de João Guimarães Rosa, anunciando o livro para dezembro daquele mesmo ano. O volume póstumo traria mais de cinquenta textos do diplomata mineiro. Miscelânea de gêneros, como descrito por Paulo Rónai, o livro era um compilado de anotações de viagem, pequenos poemas, contos e crônicas que tratavam dos mais diversos temas (Rónai 1958).

Dentre eles, destacam-se as anotações de visitas feitas a zoológicos: em Londres, Hamburgo, Paris e no Rio de Janeiro. Além desses, há ainda anotações acerca dos aquários de Berlim e Nápoles. Apesar de fragmentados, esses textos compõem um quadro das impressões de Guimarães Rosa sobre toda sorte de animais

<sup>1</sup> Doutorando (Bolsista Capes/DS) em Letras – Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: alexandrevbs@seed.pr.gov.br

<sup>2</sup> Doutor em Letras – Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina. Docente do Mestrado em Metodologias para o Ensino de Linguagens e suas Tecnologias, Universidade Norte do Paraná. E-mail: anderson.rolim@unopar.br

e suscitam a consciência ecológica sobre a qual o escritor arquitetou as personagens animais em suas obras.

No geral, as anotações sobre os animais exibidos, dispostas como aforismos, formam um conjunto de impressões singulares de Guimarães Rosa acerca dos animais. A prosa poética do escritor mineiro surge como resultado do exercício descritivo; a comparação é sua ferramenta mais notória e o humor é o efeito cunhado nas definições que dela resulta: "A toupeira, encapuzada: que é uma foca só subterrânea" (Rosa 2001a: 122). Ou ainda, a estranheza causada pela similaridade entre os primatas: "O macaco: homem desregulado. O homem: vice-versa; ou idem" (Rosa 2001a: 124).

É mister dizer, não há paradoxo ou contradição na compreensão de que a afeição pelos animais, no tempo em que cada uma dessas visitas se realizou, entre as décadas de 1930 e 1960, não excluía o exotismo que caracteriza as exposições zoológicas. Noutro sentido, essas práticas eram impulsionadas pelo interesse acerca deles e da intenção científica que caminhava lado a lado com a observação empírica. Desse modo, partimos do pressuposto que a obra rosiana, naquilo que tange à representação dos animais, traz à tona uma perspectiva empática e de defesa dos animais. Guimarães Rosa era homem de seu tempo e, como tal, refletia seu *zeitgeist*, traduzido na entrada do Hagenbecks Tierpark, em Hamburgo: "Pórtico: Amar os animais é aprendizado de humanidade" (Rosa 2001a: 120).

Entre as impressões acerca do zoológico de Paris, está uma questão que parece mover a comparação final entre o ser humano e outros animais: "Se todo animal inspira sempre ternura, que houve, então com o homem?" (Rosa 2001a: 126). Impulsionada pela assombrosa experiência da guerra, essa pergunta alinha o conjunto de animais descritos através de seu aspecto mais afetoso e, entretanto, aparta o ser humano desse grupo. A distinção entre humanos e não-humanos não se estabelece em face de qualquer característica positiva da humanidade. Ao contrário, é a falta de ternura que nos distanciaria dos outros animais.

A distinção entre animais humanos e não-humanos, como colocada no questionamento do escritor mineiro, está pautada numa visão utilitarista, centrada no ser humano e que busca atender às demandas, sobretudo, do crescimento econômico. Contudo, ao mesmo tempo em que se observa a representação do gado criado em grandes quantidades para o comércio, como em "O burrinho pedrês", de *Sagarana* (1946) há contos em que o protagonismo animal surge através da hibridização de elementos humanos e não-humanos, como em "Meu tio o Iauaretê". A construção literária diversificada do escritor diplomata mostra diferentes intercâmbios entre o homem e os outros animais.

É truísmo dizer que, na obra de João Guimarães Rosa, é comum nos depararmos com a ambientação no espaço do sertão. Seu aclamado romance *Grande sertão: veredas* (1956) é exemplo disso, dando continuidade a uma tradição literária regionalista, que lança raízes em Bernardo Guimarães, José de Alencar, Graciliano Ramos, José Lins do Rego. Sua obra é, por isso, repleta de jagunços, sertanejos, vaqueiros, que lidam cotidianamente com animais, em uma relação prática e material. Nesse cenário, entretanto, também encontramos animais que desempenham papel significativo na construção da narrativa, como é o próprio caso do "Burrinho Pedrês", em que Sete-de-Ouros é colocado como personagem principal:

"A presença do burro se revela salvadora e providencial. Ele é, portanto, o protagonista da obra" (Orione 2011: 17-18).

Em outro escrito, presente no livro de contos *Tutameia (Terceiras estórias)* (1967), publicado meses antes do falecimento do autor, também temos situação análoga com o destaque dado ao animal na narrativa. Dentre os quarenta contos desta obra, "Tapiiraiuara" traz a narração de uma estória<sup>3</sup> que se passa no sertão, no entanto com a diferença de trazer um narrador externo a este ambiente, estratégia oposta àquela do famoso romance, em que o narrador sertanejo interage com o forasteiro inominado e com a voz suprimida.

Em *Grande sertão: veredas*, temos a presença de um único narrador a rememorar o seu passado, com a exclusividade da voz do narrador a organizar suas lembranças, em uma espécie de comentário pessoal sobre os acontecimentos vividos, apresentados em forma de monólogo. De forma distinta, em "Tapiiraiuara", encontramos abertura a outras vozes discursivas: além de várias menções ao discurso do interlocutor, o próprio discurso do narrador que é multifacetado, configurando, com isso, uma espécie de discurso polifônico. O conceito de polifonia consiste em uma designação formulada por Mikhail Bakhtin para caracterizar obras, como os romances de escritor russo Fiódor Dostoiévski, em que se encontravam presentes várias vozes discursivas. Essas vozes que polemizam entre si acabam criando embates e o antagonismo de ideias, também responsável pela movimentação do enredo (Bakhtin 1990).

No conto "Tapiiraiuara", notamos a manifestação de várias vozes através do relato do narrador que se coloca duas vezes em posição dialógica – no plano da diegese, e durante a sua própria narração. Este narrador subdivide seu discurso em "transcrições" das suas próprias falas e da personagem Iô Isnar. Transcreve também seus próprios comentários que, no momento presente, ou seja, no momento da enunciação, aclaram vários pontos do relato que haviam permanecido obscuros.

Nesta estória, o narrador inominado conta a maneira pela qual conseguiu livrar uma anta e seu filhote de serem abatidos por um caçador, Iô Isnar. Para isso, ele se utiliza de uma artimanha linguística que caracteriza sua astúcia diante da situação de risco de vida do animal, conseguindo impedir o caçador de fazer mira e abater a anta.

A anta é o maior mamífero terrestre brasileiro e se encontra em processo de extinção, por conta da redução de suas áreas de *habitat*<sup>4</sup>. O conto "Tapiiraiuara" se destaca da obra de Rosa por não ser um texto tipicamente regionalista, no sentido estrito do termo: a começar pelo seu narrador, que não é o tradicional sertanejo. O conto, apesar de ser ambientado em paisagem não urbana, é contado por um narrador aparentemente da cidade, como inferimos da seguinte fala do narrador dirigida a Iô Isnar: "Ajudo-o... Mas tem de vir comigo à cidade..." (Rosa 2001b: 242)<sup>5</sup>. Além disso, encontram-se no discurso deste narrador várias palavras que se vinculam a conhecimentos da cultura urbana, ou que sugerem imagens de máquinas

<sup>3</sup> O autor preferia grafar *estória* para designar suas narrativas ficcionais, seguindo distinção trazida no primeiro dos quatro prefácios de *Tutameia*: "A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História" (Rosa 2001b: 29).

<sup>4</sup> Informações disponíveis em: < <http://www.ebc.com.br/animaisemextincao>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

<sup>5</sup> A partir desta citação, todas as referências a esta mesma obra serão acompanhadas somente do número de página entre parênteses.



e de recursos tecnológicos, afastando-o do mundo arcaico do sertão e reforçando sua origem citadina. Os trechos seguintes são exemplares: "encolhera *elétrico* os ombros" (241); "Acelerava seu sentir; pôs-se cinco rugas na testa, como uma *pauta de música*" (242); "Ele era um *retrato*" (242); "Ele estava de um metal. Ele era *maquinalmente* meu." (242, *todos os grifos nossos*)

Walnice Nogueira Galvão (2000: 14), em seu ensaio "Mínima mímica", tece a seguinte consideração sobre esta variação de personagens na obra do autor: "Guimarães Rosa, algumas vezes, gostava de experimentar a mão delineando alguns perfis exóticos", como são exemplos os estrangeiros, índios e ciganos de sua obra. Nota-se, com isso, que o autor não se restringia apenas à figura do sertanejo, em uma sociedade de costumes antigos, em suas criações. Aqui neste conto o autor captou e deu forma a outra matéria: uma preocupação ambiental, ecológica, demonstrando com isso sensibilidade humanística em lugar de mera descrição de aspectos pitorescos e exóticos, tão ao gosto dos regionalistas de outrora.

Os fatos narrados nesse conto acontecem em um único espaço, que logo no início é bem delimitado:

Dera-se que Iô Isnar trouxera-me a caçar a anta, *na rampa da serra*. Sobre sua trilha postávamo-nos em ponto, à espera, por onde havia de descer, batida pelos cães. Sabia-se, a anta com o filhote. Acima, a essa hora, ela pastava, *na chapada* (239, *grifos nossos*).

O cenário em que a ação decorre é estático: a "rampa da serra", próxima à "chapada", composição geográfica comum em diversas regiões do Brasil, incluindo a região central do país, recorrente na cartografia das obras do escritor mineiro. Neste conto, encontram-se vários pormenores na descrição da paisagem e do lugar onde se passaram os fatos. Aqui se encontra uma abordagem descritiva do começo ao fim do conto, por parte do narrador, ao apresentar a estória. Já o espaço de onde ele narra, no momento da enunciação, permanece totalmente indeterminado. O seu interlocutor, no momento em que profere o discurso, permanece igualmente indeterminado. Assim, sua presença durante a enunciação é apenas pressuposta: é possível que o ato narrativo seja dirigido a um "ouvinte", que se encontra calado, ou, talvez, a um "leitor", que tem acesso ao relato já escrito, pois não há qualquer menção explícita que delimite a instância receptora do discurso.

A matéria da sua narração é a caçada à anta: a imagem do animal é retomada ao longo do conto, estando implícita já no título do mesmo, pois anta em tupi é "tapiira". No entanto, o mote principal da estória não é o simples relato da caçada frustrada, mas sim o desejo, o planejamento e a realização de manter a vida da anta e de seu filhote.

O tempo decorrido no plano da diegese fica restrito a alguns minutos ou talvez algumas horas da "Vistosa, seca manhã" (239), em um passado indeterminado com relação ao momento atual do pronunciamento do relato. O narrador, que segue em seu relato a ordem dos acontecimentos linearmente, sem que haja qualquer forma de antecipação de eventos, cria com seu discurso atmosferas de tensão e expectativa durante o ato de narrar. Isso pode ser relacionado, mais uma vez, a um aspecto encontrado no primeiro prefácio de *Tutameia*, "Aletria e hermenêutica". No começo deste prefácio, o autor aproxima suas estórias das anedotas, nas quais o ineditismo é

fator importante, mas que não esgota o valor das mesmas após a descoberta de seu desfecho:

A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscada, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência (29).

Em "Tapiiraiuara", as tensões aparecem e se resolvem em sua ordem natural de acontecimento, ficando para o desfecho a revelação da vitória final da anta. É interessante notar que o conto é construído, no que diz respeito à atitude narrativa, basicamente por duas partes, separadas aqui para conduzir a tarefa analítica.

Em um primeiro momento (I) o narrador faz uma apresentação das personagens, um exame geral da situação por parte do narrador, a sua tomada de posição pela vida da anta, e a menção ao "problema" (239) do caçador, Iô Isnar. Nesta primeira parte do conto, o narrador-personagem apresenta-se como *objeto* de decisão alheia: "Iô Isnar trouxera-me a caçar a anta"; "Fizera-me vir" (239).

Em um segundo momento (II), se dá a decisão do narrador de impedir que Iô Isnar mate a anta, e suas consequências. Para obstar o caçador, ele emprega artifícios linguísticos, passando, com isso, de *objeto* da vontade de Iô Isnar a *sujeito* da ação: "Havendo que o obstar?" (240); "Podia-se uma ideia [...] A de meneá-lo, agi-lo, nesse propósito, em farsamento, súbito estudo, por equivalência de afetos" (240).

Vejamos, então, como se constituem estas partes, separadamente, em "Tapiiraiuara":

É na primeira parte do conto (I) que o narrador traça as linhas gerais da narrativa. Aqui ele faz a ambientação e a caracterização das personagens Iô Isnar e da anta com seu filhote.

A oposição entre Iô Isnar e os animais é explícita e permanente. Ao se referir ao caçador, o narrador utiliza termos pejorativos tais como: "duro e mau como uma quina de mesa" (240); "Era o velho desgraçado" (240); "Iô Isnar tinha problema" (240); "Dava osga, a desalma" (240); "Iô Isnar, carrasco, jeito abjeto, temente ao diabo" (240). Já a anta e seu filhote recebem qualificações positivas por parte do narrador, que ressaltam as sutilezas de um animal de porte grande: "A anta, que ensina o filhote a nadar: coça-o *leve* com os dentes" (239); "A anta, e o filhote – zebrado riscado branco como em novos êles são – *tão gentil*" (239); "a *boa alimária* fuçava araticuns e mangabas do chão". (239, *grifos nossos*). Ironicamente o termo *anta*, usado de maneira informal, para designar "popularmente indivíduo de inteligência limitada; burro, estúpido", passa aqui por uma ressignificação (Houaiss; Villar 2001).

Assim, distingue-se, de um lado, o duro caçador, que mata por passatempo, só para se distrair; e, de outro, a pacífica anta, que cuida, com zelo, de seu filhote, cabendo ao narrador os julgamentos que os separam como opostos.

Note-se que o narrador demonstra ter conhecimento vasto acerca dos hábitos da anta – assim como o caçador – sendo este um dado bastante singular, uma vez que ele não é oriundo do lugar. Durante a narração, ele menciona vários detalhes sobre a anta, incluindo seus comportamentos, características físicas e hábitos

alimentares, revelando-se conhecedor da espécie. Por seu turno, Iô Isnar também demonstra conhecimento acerca do animal, mas suas referências à anta estão vinculadas a aspectos utilitaristas, como, por exemplo, os empregos da carne: "*A carne é igual à de vaca: lombo, o coração, fígado...*" (240) ou do couro: "*Ah, o couro é cabedal bom, rijo, grosso. Dá para rédeas, chicotes, coisas de arreios...*" (240).

Já os comentários do narrador são emotivos, como se percebe no parágrafo transcrito a seguir. A fala de Iô Isnar, em discurso direto, entre aspas e em itálico, é seguida pelo comentário do narrador, sem itálico: "*– Mora no beira-córrego, em capão de mato. Faz um fuxico, ali, uns ramos; nesse enredado, elas dormem. A anta, que ensina o filhote a nadar: coça-o de leve com os dentes, alongando o trombigo*" (240). A primeira fala se relaciona ao hábito rotineiro do animal, com a finalidade de abater o animal: o conhecimento é empregado de modo utilitário. Contudo, a segunda fala mostra uma relação de cuidado e aprendizado do filhote com sua mãe. Essa fala, que aparece em forma de um comentário do narrador, surge como uma espécie de transcrição de seu pensamento, exposto somente a seu narratário, encontrando-se, pois, em um nível diferente daquele do discurso direto de Iô Isnar. Deste modo, tais reflexões marcadas pela emotividade se opõem às colocações lógicas e utilitaristas de Iô Isnar, levando o narratário a observar a situação da caçada de um outro ponto de vista, fazendo sobressair a preocupação com a preservação da vida do animal.

O ponto de vista do narrador, com suas ideologias implícitas, imprime valor aos acontecimentos. Ele é a medida do mundo em seu relato. Um acontecimento exterior aparentemente sem importância (uma caçada por distração), desencadeia reflexões e atitudes do narrador. Suas digressões e comentários unem os fios do texto e preenchem as lacunas do relato do passado, com a devida justificativa pessoal de ter tomado posição pela vida dos animais.

Suas manifestações verbais implicam, obviamente, em sistema de valores. Isto pode ser notado na disparidade de tratamento empregada com os seus interlocutores: o caçador no passado, e o receptor indeterminado no presente. Percebe-se nitidamente que existe uma diferença entre aquelas falas do passado, que são "secas", e estas do presente, que são "poetizadas" pelas considerações subjetivas do narrador. Isto se deve ao fato de que cada um destes seus interlocutores (o caçador da história relatada, e o narratário do presente) pressupõem constituições diversas, e o narrador leva em conta tais diferenças ao elaborar seu discurso. O caçador é rude e desalmado. Já seu interlocutor, infere-se que seja alguém sensível e sensato, capaz de compreender suas palavras, que primam pela vida da anta.

Fato notório é que, nos momentos de tensão, o narrador se utiliza de palavras ardilosas para reverter as situações problemáticas. Tais atitudes remetem a uma função ideológica do narrador, de que trata Mikhail Bakhtin (1990: 135), ao estudar o romance:

o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social [...] quando um esteta se põe a escrever um romance, seu esteticismo não se revela absolutamente na construção formal, mas no fato de que o romance



representa uma pessoa que fala que é o ideólogo do esteticismo, que desvenda sua profissão de fé, sujeita a uma provação no romance.

Os comentários autorizados, ou juízos de valor, do narrador aparecem tanto no plano da diegese, em que procura mudar o rumo dos acontecimentos com palavras, quanto no plano da enunciação, em que procura convencer o interlocutor de que sua decisão de salvar a anta foi a decisão certa, visto que: "Doer-se de um bicho, é graça" (241).

O engodo é usado como meio para se atingir um objetivo considerado maior, relativizando o bem e a verdade. Isso relembra o procedimento do narrador do conto "A terceira margem do rio", de *Primeiras histórias* (1962), que mentia por verdade: "sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava; - Foi pai que um dia me ensinou fazer assim...; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade" (Rosa 2001c: 83).

O emprego desses artifícios linguísticos por parte do narrador de "Tapiiraiauara" remete à segunda parte do conto (II), na qual o narrador deixa de lado suas cogitações e passa a transformar as palavras em atos. Em um primeiro momento, ele tenta assustar o "ladino" (241) Iô Isnar com a possibilidade de a anta ferir seus cães de caça, ao que Iô Isnar responde: "- É pêta, qualquer cachorrinho prático segura uma anta!" (241). Percebendo, então, que a hora fatal da anta fica, a cada instante, mais próxima, decide atrapalhar o plano de Iô Isnar com outras artimanhas:

Havia urgência.

Podia-se uma idéia.

À mão de linguagem. A de meneá-lo, agi-lo, nesse propósito, em farsamento, súbito estudo, por equivalência de afetos, no dói-lhe-dói, no tintim da moeda! [...] A pingo de palavras, com inculcações, em ordem a atordoá-lo, emprestar-lhe minha comichão (241).

Ciente do "problema" (240) de Iô Isnar, o narrador decide usá-lo contra ele: "O problema de Iô Isnar era noutro nível, de dó e circunstância, viril compungência. Seu filho achava-se em cidade, no serviço militar. - *Haverá mais guerra? O Brasil vai?...* perguntara, muito, expondo a balda" (240). Vale-se, pois, deste ponto fraco do caçador para ludibriá-lo, comovendo ou aterrorizando-o, por meio de um laço afetivo estimado - seu filho único. O narrador age "por equivalência de afetos" (240) estendendo a ameaça de morte do filhote e da anta para o filho de Iô Isnar.

Começa então a executar seu plano falando da ameaça da guerra<sup>6</sup>: "- *Sim, o Brasil mandará tropas...*" (241). Pouco a pouco, vai lhe inculcando a ideia, "- *É grave...*" (241); "- *Seu filho único...*" (242); "- *Se a sorte sair em preto...*" (242), com a qual Iô Isnar acaba por se apavorar. A possibilidade de perder seu filho na guerra o apavora, fazendo com que seu nervosismo, levado ao extremo, o impeça de abater o animal. O

<sup>6</sup> Apesar da referência à guerra parecer ser uma invenção (obviamente fictícia) do narrador, alguns indícios nos levam a crer que isso possa ser uma menção local e temporal ("real") à Guerra do Vietnã, como o seguinte trecho nos leva a crer: "Luta distante, contra malinos pagãos, *cochinchins, indochins*: que martirizavam os prisioneiros, miudamente matavam. Guerra de durar anos..." (172, *grifos nossos*). O conflito na Indochina, ou Cochinchina (atual Vietnã), teve suas preliminares no ano de 1955, e efetivou-se, com intervenção direta, entre os anos de 1964 e 1975, sendo, por isso, possível de ter sido mencionada no conto.

narrador consegue transformar, assim, o caçador em presa de suas palavras. Iô Isnar, "o velho desgraçado", que "trouxera" (240) o narrador à caça, acaba, por fim, sendo levado ao desespero, caindo em uma cilada de palavras.

É interessante notar como os estados de tensão e repouso se alternam na construção do enredo. Enumeramos aqui quatro momentos do conto que sinalizam essas mudanças, refletidas nas falas do narrador: (1) Primeiramente ele analisa a situação e se preocupa com a vida da anta: "Havendo que o obstar?" (241); (2)

Depois arma um plano ardiloso para tentar salvá-la, parecendo tal plano funcionar bem: "Podia-se uma idéia" (241); (3) Na sequência, ele receia o fracasso do plano, e sente-se ameaçado por Iô Isnar: "Malhava-me fogo?" (242); (4) Alegre e tranquiliza-se com a vitória do seu intento de salvar a anta e seu filhote: "Refez-se a tranquilidade" (242).

Como visto anteriormente, é a linguagem que marca o estatuto do *sujeito* e do *objeto* das ações no conto. Pode-se notar bem esse dado na oposição da linguagem lógica, e muito concisa, de Iô Isnar, com as reflexões subjetivas, e mais longas, do narrador. As falas de Iô Isnar, predominantemente em discurso direto, se apresentam com mais frequência na primeira parte (I) do conto, imersas entre as considerações emotivas do narrador feitas apenas em discurso indireto. Na segunda parte (II), impera o discurso do narrador, que passa a ter também falas grafadas em discurso direto, com brevidade semelhante à das falas caçador, passando a falar a "mesma língua" do caçador, que agora, assustado, quase não se pronuncia mais: A não ser por duas palavras: "- Cruz!?" (241), e " - Deveras? " (242).

A palavra empregada pela personagem, que, em um outro nível, desempenha o papel de narrador, é, neste conto, de primordial importância por ser ela ação que modifica efetivamente o rumo dos acontecimentos. Em "Tapiiraiauara" a palavra também recebe toda sua força mágica, em forma de encantamento do narrador: "Merecia maldição mansamente lançada" (241), "Mas, que, então, algum azar o impedisse - Anhangá o transtornasse!" (241). De acordo com o *Dicionário Houaiss*, "anhangá" é o "ente que protege os animais, sobretudo os mais indefesos, de caçadores ou pescadores inescrupulosos". De etimologia tupi, "añanga" é o gênio protetor da flora e da fauna (Houaiss; Villar 2001).

Elementos da cultura indígena se manifestam, também, no emprego de tupinismos no vocabulário do narrador, tais como *araticum*, *buriti*, *mangaba*, *tapiira*, *tapiuruçu*, *taquaril*. Essas referências linguísticas reforçam a ideia que o título "Tapiiraiauara" traz em si, conforme registra Nilce Sant'Ana Martins, transcrevendo explicações do próprio Guimarães Rosa a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason: "o dono da anta ou o senhor das antas, literalmente. Trata-se de uma entidade em que os índios tupis acreditavam: um espírito que protegia as antas (anta = tapiira) contra os caçadores" (Martins 2001: 482-483).

A figura do narrador, proveniente da cidade, aproxima-se então desta figura mitológica indígena protetora das antas, compondo uma relação singular deste narrador que, apesar de "estrangeiro" neste lugar, possui uma preocupação ecológica, de preservação deste ambiente. O narrador se define, portanto, como um ser multifacetado, um tapiiraiauara da cidade, um homem consciente e justo "que mente por verdades".



Já Iô Isnar é destituído de sua posição de "ladino", "desgraçado", "duro e mau" caçador, quando posto diante do "tema fundamental" (242) - da morte - ficando completamente desestabilizado:

Iô Isnar sumiu a cor do rosto, perdera o conselho; o queixo trêmulo. Valha-o a breca! Operava, o método. Vinha-lhe ao extremo dos dedos o pânico, das epidermes psíquicas. Ele estava de um metal. Ele era maquiinalmente meu. Obra de uns dez minutos (242).

Desta forma, a sua confiança expressa no início do conto é substituída, ao final, pelo estado de inquieto temor, que o afligia: "Iô Isnar rezava, feito se moribundo, se derrubado, tripudiado pelo tapir" (242). Já a anta, por sua vez, descrita no começo com características de timidez, delicadeza, e docilidade, no final é vista através de uma imagem arrebatadora de velocidade e força, como o trecho seguinte explicita:

No súbito.

A alarida, a pouco e pouco, o re-eco - trupou um galope, em direitura, à abalada, dava vento.

E foi que: mal coube em olhos: vulto, bruno-pardo, patas, pelo estreito passadouro - tapiuruçu, grã-besta, tapiira... (242).

Essa velocidade é transmitida inclusive pela materialidade do discurso que adota frases mais curtas, acelerando o ritmo da narrativa. Percebe-se, portanto, que a estrutura do conto transmite essa modificação no plano da diegese, com a qual se funde de modo pleno. As palavras modificam os sentimentos, as ações e os papéis desempenhados pelas personagens da estória. É por meio da palavra que o narrador constrói literariamente os lugares e as personagens. E é também pela palavra ele consegue transformar a sina da anta.

Se a abertura desse artigo trata das observações dos animais feita por Guimarães Rosa e publicadas em *Ave, palavra*, é importante mencionar também que a apreciação rosiana da zoologia através dos livros, pois se o conhecimento empírico sustenta a construção episódica de "Tapiiraiauara", é o conhecimento linguístico que se destaca como instrumento de defesa em favor do mamífero ali ameaçado. Listando as obras alemãs encontradas na biblioteca de João Guimarães Rosa, depositada no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, aponta a existência de títulos dedicados à zoologia, Bonomo (2010) indica títulos de Brehms Tierleben e Carl Hagenbeck, além dos ornitólogos Oskar Heinroth e Helmut Sick.

O estudo da vida e comportamento dos animais sempre foi caro a Guimarães Rosa. A obra do escritor o comprova, bem como suas declarações enfatizam essa predileção. Sua biblioteca, por conseguinte - não somente no corte alemão -, confirma o que diz o pesquisador e revela algumas das fontes utilizadas no estudo do assunto para além da observação *in loco* (Bonomo 2010: 164).

O interesse de Guimarães Rosa na vida animal e na interação entre animais humanos e não-humanos perpassa um viés duplo, resultado de pesquisa bibliográfica e do conhecimento empírico que mescla as experiências da infância em Cordisburgo às diversas visitas a zoológicos e suas viagens pelo sertão mineiro, em 1945 e 1952. Depreende-se daí solução diplomática do narrador forasteiro em "Tapiiraiuara". Ao invés do enfrentamento direto, a estratégia narrativa prima pela tergiversação. Conduzir ao assunto da guerra desloca a atenção do caçador e permite que a anta, lépida e ligeira, possa atravessar o ponto de mira sem ser atingida. No súbito clímax do conto, a redenção animal, a liberação da anta, se dá pelo poder da palavra.

Em "Tapiiraiuara", João Guimarães Rosa coloca em cena uma atualização da lenda amazônica. O conto do escritor mineiro, a partir daí, passa a fazer parte do conjunto de narrativas, mormente populares, que tratam dessa entidade protetora das antas. Bem ao gosto simbolista, a prosa rosiana sugere ao invés de descrever. A presença do "vulto, bruno-pardo" (242), no ápice narrativo, somada ao mergulho da anta e seu filhote no rio, remete ao título do conto. Comumente descrito como uma onça negra que vive nas águas da Amazônia, o tapiraiuara é o protetor das antas. A sugestão mística do conto rosiano está restrita ao momento em que o animal foge, definitivamente, do caçador. Entretanto, transcende ao padrão fabular das narrativas populares. Aqui, o tapiraiuara, ou tapiiraiuara, se faz presente pela conjunção de diferentes elementos narrativos: a narração da passagem rápida da anta, a execução de uma estratégia diplomática que utiliza um instrumento linguístico, a reação da tapira e sua cria no momento em que são salvas etc.

Os matizes da narrativa rosiana configuram a proteção da anta frente ao caçador. A estratégia do narrador forasteiro coloca em comparação a atividade de caça de Iô Isnar e a situação de guerra. Enquanto, num polo narrativo, Isnar é o caçador inescrupuloso, noutra é reflexo da anta que deseja proteger a cria, projetado na figura do filho em serviço militar. É nesse momento que o narrador configura-se anhangá. No momento de indefesa da anta, surge como a entidade protetora que transtorna os caçadores.

Nesse conto de Guimarães Rosa, a consciência ecológica se apresenta como mola propulsora à ação narrativa. O ápice do pequeno conto está no momento místico que molda a fuga do animal e da sua cria. Assim como noutras obra do escritor diplomata, "Tapiiraiuara" demonstra uma intimidade e um carinho inegável para com os animais. Características que o criador de Riobaldo preservava também para si. Numa entrevista concedida a Pedro Bloch e publicada na revista *Manchete*, Guimarães Rosa trata de situação semelhante. Dessa vez, é pequeno Joãozinho quem cumpre o papel de anhangá:

Papai é um homem muito rigoroso. Quando eu era menino me levava pra caçar com ele. Quando eu avistava caça, gritava por papai. Ele vinha correndo e a caça fugia. Um dia papai desconfiou que eu gritava de propósito para que ele não pudesse matar os bichos e nunca mais me levou (Bloch 1989: 103).

A memória somada à criação literária evidencia que o trato rosiano com os animais figura dentro de um sistema de valores morais caracterizado pela intimidade

e pela empatia. Se a tragédia da matança de cavalos em *Grande sertão: veredas*, como parte do belicismo que caracteriza a ação no romance rosiano, mostra a faceta sádica do ser humano em relação aos animais, "Tapiiraiuara" funciona com exemplo de redenção e empatia do ser humano para com os animais. A anta vitoriosa, quando já está salva do caçador, é o indicativo final da restauração da tranquilidade, ícone do *locus amoenus* que caracteriza a vida selvagem e reitera a consciência ecológica na obra de João Guimarães Rosa.

De acordo com o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* (2001), ecologia é a "ciência que estuda as relações dos seres vivos entre si ou com o meio orgânico ou inorgânico no qual vivem" (Houaiss; Villar 2001) ou, na derivação por analogia, "estudo das relações recíprocas entre o homem e seu meio moral, social, econômico" (Houaiss; Villar 2001). Se o primeiro verbete parte de um ponto de vista pautado pela biologia e tange a multiplicidade das relações entre os seres vivos, por sua vez, o segundo verbete assinala uma perspectiva antropocêntrica, que tende ao exotismo e a coisificação dos animais se em contato com o homem.

Esse mesmo ponto de vista pode ser verificado em "Tapiiraiuara". Ainda que a empatia para com a anta denote a afeição e o cuidado com a vida ali representada, a narrativa está pautada por um agenciamento antropológico do mundo, no qual é a voz da personagem narrador que desencadeia a ação, desconsiderando a agência animal.

Osório (2016) aponta que a história dos animais é área de estudo em expansão. Assim, circunscreve dois momentos distintos. Primeiro, tinha foco nas questões que orbitam a representação dos animais, mas, num segundo momento, dá atenção à centralização da agência animal e tende ao tratamento das questões que permeiam a representação científica do animal e a necessidade de separação entre as ciências naturais e humanas – sociais – e os animais como seres naturais. Nesse sentido, a "busca de uma agência animal [...] está alinhada tanto a pesquisas etológicas que tentam alcançar o ponto de vista animal [...] O animal com um ponto de vista, uma perspectiva e uma agência é, assim, tornado um sujeito" (Osório 2016: 76).

Nesse viés, a representação da anta em "Tapiiraiuara", de João Guimarães Rosa, distancia-se do tratamento do agenciamento animal e reforça um ponto de vista antropocêntrico, no qual o homem é responsável pela ação sobre o mundo e o animal, e ainda que inserido em seu *habitat*, está sujeito a ela. A sobreposição de uma perspectiva à outra, reitera o *zeitgeist* do momento de produção e publicação da obra, na década de 1970, quando a valorização dos animais torna-se ativismo por meio de ações globais engendradas por organizações internacionais como o *Greenpeace*.

Em razão da caça, fragmentação e destruição de seu *habitat*, a anta brasileira, maior mamífero herbívoro do Brasil, conta apenas com poucos indivíduos, que vivem nos fragmentos de mata Atlântica do nordeste do país. A redução da população de antas está associada às transformações acontecidas no seu ambiente, o que causa impacto direto na sua dieta. Bachand *et al* (2009) apontam para a grande variedade de plantas de que as antas se alimentam. Assim, somada às características digestivas desse animal, a dieta variada das antas revela-se como um importante mecanismo de dispersão da flora na floresta fragmentada. A constatação mais imediata, portanto, é a do importante papel que a anta desempenha na manutenção e sustentação da floresta que, ao mesmo tempo, é essencial para a sobrevivência da espécie.



Conclui-se que, se por um lado, o conto "Tapiiraiuara", de João Guimarães Rosa, reitera uma perspectiva humana diante da representação do animal, por outro lado, a ideia de humanização do trato animal e proteção do meio ambiente já podem ser ressaltadas em sua obra. Desse modo, a consciência ecológica do conto não perfaz o tratamento da agência animal, todavia, o foco narrativo destaca a empatia do narrador para com o animal, distanciando-o de Iô Isnar, o caçador de antas. Essa dicotomia já desvela uma tendência à transformação da perspectiva narrativa, ainda que não complete a transição para um ponto de vista do animal. E, se não conseguimos perceber a relação entre a consciência ecológica que se delineia no conto publicado na década de 1970 e o avanço no tratamento das questões que orbitam os estudos críticos animais, como poderemos alcançar a perspectiva de agência animal que se impõe na atualidade?

### ECOLOGICAL CONSCIOUSNESS IN "TAPIIRAIUARA" BY GUIMARÃES ROSA

**Abstract:** A varied fauna populates the works of João Guimarães Rosa. The unique characterization that marks its representation is the result of the author's descriptive exercises, as seen in *Ave, palavra* (1970). In general, the representation of the animals in Rosa's literature works following two possibilities: protagonism and utilitarian. In either as another, the affection for animals is notorious. From this scenario, this article aims to analyze the construction of the ecological discourse in Rosa's work through strategic attitude of the narrator-character of "Tapiiraiuara" in *Tutameia* (1967). It closes reaffirming the intimacy and empathy of Rosa's literature with animals.

**Keywords:** Animals; Short Story; Representation; Ecology.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHAND, Marianne *et al.* Dieta de Tapirus terrestris Linnaeus em um fragmento de Mata Atlântica do Nordeste do Brasil. *Revista Brasileira de Biociências*, v. 7, n. 2, p. 188-194, 2009.

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovich. *Questões de literatura e estética - a teoria do romance*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BLOCH, Pedro. *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch Editora, 1989.

BONOMO, Daniel R. A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, n. 16, p. 155-183, 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1982-88372010000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372010000200008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 25 Fev. 2016.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MARTINS, Nilce SantAnna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ORIONE, Eduino José. Parceiros de viagem: homens e animais em Guimarães Rosa e José Saramago. *Kaliope*, São Paulo, ano 7, n. 14, p. 16-28. jul./dez., 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/viewFile/7882/5774>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

OSÓRIO, Andréa. Entre o real e o representado: um debate na história dos animais. *Caderno Eletrônico de Ciências Sociais*, v. 3, n. 1, 2016.

RÓNAI, Paulo. A arte de contar em Sagarana. In: *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Tutameia* (Terceiras Estórias). 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

---

**ARTIGO RECEBIDO EM 28/02/2016 E APROVADO EM 23/05/2016**