

CONVERSAS SOBRE “CONVERSA DE BOIS”

Anita Martins Rodrigues de Moraes
Universidade Federal Fluminense (UFF)
Mariana Brasil Hass Gonçalves
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo: "Conversa de bois", conto publicado em *Sagarana* (1946) por João Guimarães Rosa (1908-1967), convencionaliza a irara Risoleta e os bois Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dançador, Brilhante, Realejo e Canindé como seres dotados de singularidade e consciência. Rosa ultrapassa os limites da comunicabilidade animal ao adotar uma perspectiva mágico-intuitiva, valendo-se de percepções sensoriais e "traduzindo" os pensamentos dos bois para a linguagem humana. Dessa forma, os animais assumem características tradicionalmente associadas ao humano, não apenas pela atribuição de personalidades individuais, mas também pelo autorreconhecimento como "gente". Meu objetivo é demonstrar que a narrativa sugere a existência de um logos animal próprio, ignorado pelos humanos, desafiando, assim, o antropocentrismo por meio da literatura rosiana.

Palavras-chave: perspectiva mágico-intuitiva; logos animal; “Conversa de bois”.

Abstract: "Conversa de bois" ("Talk of Oxen"), a short story published in *Sagarana* (1946) by João Guimarães Rosa (1908–1967), portrays the irara (tayra) Risoleta and the oxen Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dançador, Brilhante, Realejo, and Canindé as singular, conscious beings. Rosa transcends the limits of animal communication by adopting a magical-intuitive perspective, employing sensory perceptions and "translating" the oxen's thoughts into human language. Thus, the animals assume traits traditionally associated with humans—not only through individualized personalities but also by self-identifying as "folk." My aim is to argue that the narrative suggests the existence of a distinct animal logos, overlooked by humans, thereby challenging anthropocentrism through Rosa's literary universe.

Keywords: magic-intuitive perspective; animal logos; “Conversa de bois”.

Para início de conversa

Este artigo propõe reflexões acerca de “Conversa de bois”, de João Guimarães Rosa, publicada em *Sagarana*, em 1946. Nota-se que nessa narrativa, em especial, os animais (a irara e os bois) ocupam um espaço privilegiado no enredo, são configurados como seres singulares e conscientes, adquirindo uma dimensão existencial incomum ao espaço literário e aos “direitos” que os animais

têm na cultura ocidental. Há, nesse sentido, uma questão “ética” em relação aos animais na literatura de Rosa, pois o silêncio comum à perspectiva animal é substituído pelo direito de pensar e sentir.

A atenção aos animais na literatura rosiana é perceptível desde a premiação de Rosa por *Magma*, em 1936. Podemos considerar esse livro como uma espécie de bestiário pela leitura de poemas como “Boiada”, “Caranguejo”, “Meu papagaio”, “A aranha” e “O cágado”. Além desses exemplos, outros poemas versam sobre animais imaginários – dragões, esfinges, mulas sem cabeça, lobisomens – que assumem papéis variados no texto, por meio de metáforas e comparações. Em *Sagarana*, os animais se destacam em títulos como “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois” que antecipam aos leitores o protagonismo peculiar dos bichos. Esse desempenho de papéis fundamentais no enredo, e de uma “dignidade literária” na representação do burro e do boi, é condizente com os procedimentos e aspectos literários de Rosa, tanto pela temática do sertão, quanto pelas questões filosóficas, espirituais, míticas etc., que surgem da integração do homem rosiano com a natureza. Por vias literárias, ao assumir e buscar desvendar a “subjetividade” nos bichos, o texto de Rosa questiona as relações procedentes das categorias “humano” e “animal”.

Em “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, compreendemos que há uma relação de reciprocidade no que podemos pensar como “vida” ou “existência”, de modo que o ser das coisas está emaranhado e enredado tanto no animal, quanto no espaço ficcional e no homem sertanejo. Tudo isso fazendo parte de um todo indivisível. A relação entre o homem e o ambiente natural pode ser percebida de maneiras distintas. De modo geral, em *Sagarana*, notamos por vezes o uso de comparações entre a personagem humana e aspectos característicos de animais, ou simplesmente a atenção redobra aos procedimentos descritivos que dão mais “vida” aos bichos da ficção e à natureza em geral.

Em “A volta do marido pródigo” a narrativa inicia com a descrição de um burrinho que, sozinho e em “marcha matemática”, surge puxando o carroção. Essa descrição é muito semelhante à de Sete-de-Ouros, o burrinho de “O burrinho pedrês” que sabe guardar energias e evita a fadiga. Por outro lado, em “Sarapalha”, somos apresentados ao cenário devastado pela malária, que assolou e dizimou a região, “derrotando” a força do humano que nada pôde contra essa epidemia. Em “São Marcos”, a beleza e a exuberância da natureza são sentidas, não apenas vistas, numa imersão sensorial da personagem que adquire uma cegueira temporária. Já em “Duelo”, a paisagem natural manifesta o estado emocional dos homens, enquanto em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, os elementos naturais marcam mudanças não só na paisagem, mas também na personagem Nhô Augusto, que ao final é reconhecido como Augusto Matraga e deixa o sítio montado em um burrinho.

Para Maria Esther Maciel, “a ciência e a filosofia ocidentais se arrogaram a responder tais perguntas a partir de critérios forjados em nome da racionalidade e a serviço do que o filósofo Giorgio Agamben chamou de ‘máquina antropológica do humanismo’”¹ (2013, p. 65). Essas e outras constatações oportunizaram a formação de um novo “campo de estudos”, denominado Estudos Animais (*Animal Studies*), que se constitui do entrecruzamento de várias disciplinas. Segundo Julieta Yelin, o surgimento da “questão animal” proporciona “*una reconsideración de los presupuestos que sostenían esas intenciones – fundamentalmente, de las nociones de sujeto y de representación –, quitando a la lingüística su rol de principal interlocutora y colocando en su lugar al discurso filosófico*”³ (2015, p. 101). Em síntese, um novo paradigma possibilita caminhos reflexivos e outras maneiras de pensar a linguagem literária, que passa a ser reconhecida como criação artística, atividade autorreflexiva e como meio de elaborar ou produzir pensamento.

Conforme afirma Dominique Lestel, compreendemos que “o homem se defronta com a maior crise de identidade da sua história. Ele alcançou um conhecimento excepcional da sua biologia no contexto de uma representação enferma daquilo que é, de *quem é*”. Há, nesse sentido uma “crise do humano”. Para Lestel “a convicção de que o animal é uma espécie de robô aperfeiçoado continua a ser a representação dominante”, entretanto identificamos no crescimento de pesquisas em etologia, zoologia e nos debates entre especialistas de inteligência animal, diversos argumentos que contrariam esse posicionamento, pois acreditam que “certas inteligências animais podem aproximar-se muito da inteligência humana sem jamais se sobreporem a ela”.²

Diante disso, se para o pensamento ocidental o homem (ocidental) é o parâmetro de referência, a leitura de “Conversa de bois” desloca nossa perspectiva antropocêntrica como um convite à reflexão sobre o estatuto dos animais e do humano.

Diálogos sobre “Conversas de bois”

Em travessia, o menino Tião, o carreiro Agenor Soronho e um carro puxado por bois segue viagem pelo sertão, carregando um defunto e uma carga de rapaduras. O corpo falecido é do pai de Tiãozinho, homem cego e acamado. A mãe de Tiãozinho não cuidava mais do homem doente, e mantinha um caso com o carreiro. Por essa razão, e por se sentir explorado (o menino capinava, cuidava das vacas, buscava os bois no pasto, guiava-os), Tiãozinho detesta Soronho. A vida do menino mais parecia uma travessia sem saída, restando a ele muitas orações e a espera do momento em que, mais velho, pudesse se vingar dos maus tratos do carreiro Soronho.

¹ Agamben, G. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 65.

² Lestel, Dominique. *As Origens Animais da Cultura*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001, p. 273.

A desforra de Tiãozinho ocorre em um final trágico para Agenor. Nem “de-todo adormecido nem de-todo vigilante”, o menino, bezerro-de-homem, dormia caminhando e guiando o carro de bois enquanto o carreiro dormia na ponta. Os bois, que seguiram a viagem em conversas interespecíficas, perceberam Agenor pendendo para fora do carro e indagaram com hesitação o que aconteceria se o carro desse um abalo maior, se todos os bois corressem ao mesmo tempo... a conversa mais parece a elaboração de um plano. Em estado de sonolência, ou de atividade anormal do sono, o pensamento de Tiãozinho se difunde verbalizando toda a raiva e agressividade que Agenor lhe causa. Ocorre, então, o insólito: a simbiose entre os animais bovinos e o menino. Demonstrando ciência sobre os desejos de vingança de Tião, os oito bois das quatro juntas se arremessaram para frente de modo que Agenor cai e a roda esquerda passa por cima de seu pescoço.

Iniciando a leitura de “Conversa de Bois”, encontramos uma epígrafe — recurso frequente em *Sagarana* — revelando a ideia central da narrativa e introduzindo o universo lúdico de Rosa. Essa epígrafe consiste em um coro de boi-bumbá (“– Lá vai! Lá vai! Lá vai!... / – Queremos ver... Queremos ver... / – Lá vai o boi Cala-a-boca fazendo a terra tremer!...”³), destacando a figura de um boi e a iminência de um “abalo” como princípio essencial do enredo.

A narrativa propriamente dita começa com o seguinte parágrafo:

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em toda parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?!

O verbo “haver” (flexionado no pretérito perfeito do indicativo) expressa a possibilidade de que a conversação dos animais era um evento real, mas em uma época remota. Transmite também o sentido de que essa realidade distante teve seu momento de início e de fim fincados no passado. Conseqüentemente, a apresentação da história propõe uma ruptura entre o “hoje” e o passado, uma vez que no tempo presente da narrativa não parece ser possível que essas ocorrências (animais que falam) se repitam. Ao se referir a um tempo longínquo, Rosa utiliza como referência literária os “livros das fadas carochas”, repetindo até certo ponto a atmosfera de intemporalidade que é elemento fundamental em narrativas míticas e discurso fabular. Assim, a apreensão dos eventos de “Conversa de bois” se dá por vias de interpretações controversas às explicações que

³ Rosa, Guimarães João. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 325.

comprovam restrições na comunicabilidade dos animais, tal qual os discursos científicos respaldados, por exemplo, em teorias de René Descartes⁴ e de Emile Benveniste⁵.

Em “Conversa de bois” é utilizada uma estratégia de retórica que pretende sustentar a ilusão de oralidade, sugerindo a conversação espontânea entre duas pessoas. Nessa circunstância, aparentemente, um dos interlocutores permanece surpreso com a constatação da possibilidade de os animais falarem. É estabelecido, então, um pacto de leitura com esse contexto de interlocução, que nos remete ao encerramento de uma conversa que não está na íntegra, mas é suposta. A apresentação inicial da história nos leva a crer que há uma tentativa de convencimento sobre a verossimilhança dos fatos a serem narrados, indicando a preocupação em garantir efeitos de verdade e de buscar estabelecer um pacto entre aquele que conta e o que recebe a história, cujo conteúdo contém eventos improváveis.

A possibilidade de que os animais falam se dá pelo enunciado marcado pelo uso dos pontos de interrogação e exclamação, simultaneamente. Esse recurso gráfico pode aparecer “nas perguntas que denotam surpresa, ou naquelas que não têm endereço nem resposta”⁶, servindo como uma marca de expressão “para indicar o estado de dúvida do personagem diante do fato”⁷ ou evidenciar “gradação de surpresa” (*ibidem*, 2010, p. 657). Desse modo, entendemos que o parágrafo inicial de “Conversa de bois” expressa um questionamento, acompanhado de admiração e espanto do interlocutor, aparentemente descrente da possibilidade de conversação entre os animais em contexto diferente das fábulas, anedotas e contos da carochinha.

Ao tratar da origem e evolução do gênero fábula, Suzi Frankl Sperber atenta para o aspecto do verossímil, mencionando como eram concebidas as falas dos animais. Em época remota, essas falas eram compatíveis ao estatuto dos gêneros fabulares tradicionais, em abordagem semelhante à de Rosa em “Conversa de bois”. Com o triunfo de pensamento cartesiano e diante da realidade contemporânea, a condição animal é posta de outras maneiras. Segundo Sperber,

não se encontra uma verossimilhança incondicional nas fábulas de Esopo, quando são introduzidos animais e árvores que agem como seres humanos dotados de razão. Isto não costuma acontecer no decurso comum da Natureza. Por isso, é comum dizer às crianças, ao contar-lhes tais fábulas, que elas ocorreram naqueles tempos em que os animais ainda podiam falar; com o que se lhes concede que é claro que tais acontecimentos não têm nenhum laivo de probabilidade, de acordo com a atual conformação dos animais. Mas nem por isso é possível negar a essas fábulas a

⁴ A partir do século XVIII, o pensamento cartesiano adquiriu grande notoriedade, propiciando a cisão entre homem e animal, humanidade e animalidade, pois os animais foram considerados por Descartes corpos automatizados e sem alma e estudados a partir de critérios taxonômicos, conforme explica Maria Esther Maciel (2011; 2016).

⁵ O linguista francês desconsiderou a possibilidade de uma “linguagem animal”. Em *Problemas de linguística geral*, observa que “as condições fundamentais de uma comunicação propriamente linguística parecem faltar no mundo dos animais, mesmo superiores” (2005, p. 60). O argumento de Benveniste é fundamentado nos modos de expressão dos bichos – dos quais ele julga não haver emissões vocais ou comportamentos que transmitam “mensagens ‘faladas’” (2005, p. 60) – com as características e funções da linguagem humana.

⁶ Cunha, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008, p. 671.

⁷ Bechara, Evanildo. *Gramática escolar da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 656.

verossimilhança hipotética, a qual ocorre sob determinadas circunstâncias, embora ela não exista em absoluto (Gottsched apud Sperber, 2009).⁸

O uso do sinal gráfico “travessão”, recurso comum na transcrição de um diálogo⁹, sugere que o enunciado inicial de “Conversa de bois” instaura a presença do narrador original da história, aquele que conta a primeira versão. Entretanto, o parágrafo seguinte evidencia a mudança na interlocução e a postura contrária de Manuel Timborna, que se manifesta sem a confiabilidade desse suposto narrador:

— Falam, sim senhor, falam!... — afirma o Manuel Timborna, das Porteirinhas, — filho do Timborna velho, pegador de passarinhos, e pai dessa infinidade de Timborninhas barrigudos, que arrastam calças compridas e simulam todos o mesmo tamanho, a mesma idade e o mesmo bom-querer; — Manuel Timborna, que, em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar¹⁰.

Notamos uma diferenciação entre as duas figuras que dialogam sobre a possível conversação entre bichos: o que acredita nisto, Manuel Timborna, parece imerso na cultura popular do sertão; enquanto o outro, interlocutor letrado cujo conhecimento é formal, hesita em acreditar, possui traços de erudição na fala e demonstra uma postura ideológica avessa a concepções que não sejam comprováveis cientificamente, reconhecidas como “lógicas” ou “racionais”.

De modo muito interessante, “Conversa de bois” inicia lançando semelhanças às fórmulas canônicas (“Era uma vez...”) e distanciando-se de modelos narrativos em que se pretende apresentar de imediato o tempo e o espaço da história. Além disso, a narrativa parece estabelecer uma interlocução com o leitor implícito de *Sagarana*, ao transferir o seu questionamento para nós (“poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?”¹¹). Estaria, portanto, o narrador de “Conversa de bois” reconstituindo uma cena? Uma espécie de *flashback* não anunciado do momento final de diálogo entre ele e Manuel Timborna?

O diálogo inicial, marcado pela tentativa de convencimento e de captura da empatia do interlocutor, revela a presença de diferentes narradores: Manuel Timborna, que se encarrega de repassar a história ao narrador letrado; e o outro, que assume a função no momento presente do discurso marcado pelo registro escrito. Nota-se que este último é de fato letrado, pois menciona

⁸ Gottsched, Johann Christoph. (*Poetic Critica*, 1730) *Versuch einer kritischen Dichtkunst*. Darmstadt: Banco Mundial, 1962, apud Sperber, Suzi Frankl. *Ficção e Razão*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2009, p. 546.

⁹ Cunha, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008; Bechara, Evanildo. *Gramática escolar da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

¹⁰ Rosa, Guimarães João. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 325.

¹¹ Rosa, Guimarães João. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 325.

um verso em latim que consta no Livro I das *Geórgicas*, do poeta Virgílio. Diante disso, percebe-se novamente a presença e a valorização das narrativas orais como influentes na produção escrita de Rosa, dado que, sendo um caso recontado por diferentes narradores, a autoria de “Conversa e bois” não é creditada ou assumida por um único indivíduo. Isso faz com que continuemos a colocar em dúvida a veracidade dos acontecimentos, ainda mais se considerarmos a atitude do interlocutor que pede autorização para recontá-la a seu modo. Conforme esclarece Nildo Maximo Benedetti, sendo os fatos possivelmente alterados é viável considerar que haja o objetivo de “induzir o leitor a concluir alguma coisa que não fazia parte da história originalmente contada por Timborna”.¹²

“Conversa de bois” é uma ficcionalização sobre o averiguar de fatos ou invencionices dentro da própria narrativa. Há, sob essa perspectiva, características do causo, do conto, das histórias populares e do prazer em relatar o vivido, o diferente, o surpreendente. Podemos deduzir que os fatos a serem narrados foram assimilados pelo narrador letrado a partir da visão do homem do sertão – trabalhador rural e iletrado – de modo que os eventos não parecem plausíveis, pois não se justificam diante de uma concepção de mundo que supostamente está fundamentada na racionalidade de viés empirista. Manuel Timborna lhe narra o vivido como realidade. E talvez, por isso, o causo de Timborna se converta em algo memorável ao narrador letrado, pois lhe chama atenção o incomum, o desconhecido.

As escolhas literárias de Rosa se circunscrevem no amálgama de gêneros narrativos (fábula, parábola, anedota, causo etc.) e fincam as bases para a predominância de um discurso fabular em que é possível o homem falar com os animais, e os animais falarem entre si. Sob essa perspectiva, o pacto de verossimilhança e a aproximação do leitor com a ficção são possíveis por meio da valorização do imaginário de caráter mítico e da proximidade afetiva que a leitura proporciona, sem que o leitor precise se guiar por uma lógica que legitime ou rejeite o real empírico.

Os procedimentos de convencionalização¹³ de personagens animais em “Conversa de bois” estão pautados em diferentes princípios, dos quais predominam aqueles mais próximos da realidade imediata, aprendida pelos sentidos. A narrativa de Rosa parece tentar superar a cisão entre homem e animal, ao mesmo tempo em que estabelece uma interlocução entre as formulações advindas do pensamento científico e do pensamento mitológico. Assim sendo, reúne diferentes formas de racionalidade e de ordenações do pensamento, especialmente quando reincorpora a questão animal explorando a “subjetividade” dos bichos, que foi posta à parte pela ciência.

¹² Benedetti, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra, 2010, p. 262.

¹³ Candido, Antonio; Rosenfeld, Anatol; Prado, Décio de Almeida e Gomes, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

João Guimarães Rosa, para transpor os limites da comunicabilidade animal, se apropria da visão mágico-intuitiva que permeia as mitologias, explorando o testemunho, o ponto de vista, e uma forma de pensamento narrativo de quem compreende o universo e a linguagem que é própria dos animais, utilizando-se de percepções sensoriais e “traduzindo” o pensamento dos bois para a linguagem humana. Do ponto de vista empírico e científico, apesar de ser impossível haver diálogos entre animais, a narrativa de Rosa constrói a imagem de bichos falantes, com a finalidade de desempenhar papéis fundamentais na resolução dos conflitos da narrativa “Conversa de bois”.

Quem conta um conto... é a irara

Embora a epígrafe evoque a presença de um boi como fundamental para a compreensão da narrativa, a primeira aparição animal é a da irara, bicho semelhante a uma fuinha, também conhecido como “papa-mel”, “cachorrinho do mato” ou “cãozinho silvestre”:

E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, onde, com a palhada de milho e o algodoal de pompons frouxos, se truncam as derradeiras roças da Fazenda dos Caetanos e o mato de terra ruim começa dos dois lados; ali, uma irara rolava e rodopiava, acabando de tomar banho de sol e poeira — o primeiro dos quatro ou cinco que ela saracoteia cada manhã. Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar — nhein... nheinhein... renheinhein... — do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois.¹⁴

O animal surge nesse momento como personagem da narrativa, sendo alvo da descrição do narrador que inicia a apresentação da história. São determinados o tempo e o espaço do enredo, mas o enfoque inicial se dá na expressividade do comportamento da irara e no seu deslocamento ao avistar o carro de bois se aproximando. A ambientação da narrativa “Conversa de bois” é descrita com precisão, mas de modo sumário. Os pormenores ficam mesmo por conta da descrição da aparência física e dos movimentos eloquentes da irara:

O cachorrinho-do-mato, que agora lambia, uma a uma, as patinhas, entreparou. Solevou o focinho bigodudo e comprido, com os caninos de cima desbordando, e, de beiços cerrados, roncou o seu crepitar constante, ralado contra o céu-da-boca. Mas o outro som foi aumentando, e o carro já estava muito perto.¹⁵

O narrador em terceira pessoa traz informações muito precisas sobre esse animal, revelando-se um observador e admirador da irara. Além disso, ele atribui à personagem irara capacidades cognitivas complexas, como a possibilidade de resolução (ressalta-se aqui a escolha do vocábulo “resolver”, que supõe em seu campo semântico palavras sinônimas como “cálculo”,

¹⁴ Rosa, Guimarães João. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 327.

¹⁵ Rosa, Guimarães João. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 326.

“solução” e “decisão”, todas palavras referentes à noção de que há um problema a ser avaliado). É nessa circunstância que nós, leitores, conhecemos a irara:

Com um rabeio final, o papa-mel empouou-se e espoou-se nas costas, e andou à roda, muito ligeiro, porque é bem assim que fazem as iraras, para aclarar as ideias, quando apressa tomar qualquer resolução. Girou, corripou, pensou, acabou de pensar, e aí correu para a margem direita, sempre arrastando no solo os quartos traseiros, que pesam demais. E, urge, urge, antes de pegar toca, parou, e trouxe até a nuca, bem atrás de uma orelha, uma das patas de trás, para se coçar¹⁶.

Descrevendo-a com graciosidade e explorando traços de sua personalidade, o narrador demonstra afeição pela irara. A escolha pelo uso do sufixo derivacional “-inh” pode configurar sentidos diferentes. Além de tamanho, o diminutivo pode “traduzir o nosso desprezo, a nossa crítica, o nosso pouco caso para certos objetos e pessoas”¹⁷. No caso da irara, ao se referir a essa personagem como “bichinho”, ou como “irarinha”, a noção de pequenez está associada também à ideia de carinho, admiração, ou benevolência com essa personagem. Esse aspecto pode ser constatado por meio da “entoação” que a narrativa sugere no fragmento a seguir:

O bichinho mediu, com viva olhada, um arco de círculo, escolhendo o melhor esconderijo: ao pé do pé de farinha-seca, num emaranhado de curuás, balieiras e sangues-de-cristo. Com dois saltos e meio, e mais meia-volta, aninhou o corpo cor de hulha, demasiado indiscreto para a paisagem. Deixava apontar a cabeça e o pescoço, meio ruivos, mas as flores do curuá, em hissopes alaranjados, estavam camaradissimamente murchas, as folhas baixas da balieira eram rubras, e o resto a poeira fazia bistre, ocre, havana, siena, sujo e sépia. Somente os olhos poderosos de um gavião-pombo poderiam localizar a irarinha, e, mesmo assim, caso o gavião tivesse mergulhado o voo, em trajetória rasante¹⁸.

É possível perceber também a empatia da irara pelo menino Tiãozinho (“namorar o guieiro”) e pelos animais bovinos (“mas gostando maismente de se emparelhar com o churrião”), pois tal personagem não se incomoda em permanecer na presença deles:

Distanciava-se a complicada caravana. Então, a irara Risoleta fez o cálculo do tempo de que dispunha. Olhou para cima, espiou para o caminho da direita, a ver se também dali não surgia alguma coisa digna de observar-se, e, depois, numa coragem, correu empós a comitiva, vai que avançando espevitada, vem que desenxabida recuando, sumindo-se nas moitas, indo até lá adiante, namorar o guieiro, mas gostando maismente de se emparelhar com o churrião; não podia, nem jeito, admitir que os grandes buracos das rodas fossem os óculos de tirar barro, de dar passagem à lama nos atoladiços: eram, isso sim, ótimas janelas, por onde uma irara espreitar¹⁹.

Em relação aos elementos de construção da personagem, ressalta-se que em “Conversa de bois”, diferentemente de “O burrinho pedrês”, a figura retórica prosopopeia é um dos recursos de

¹⁶ *Idem ibidem*.

¹⁷ Bechara, Evanildo. *Gramática escolar da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 98.

¹⁸ Rosa, Guimarães João. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 327.

¹⁹ *Idem*, p. 328-9.

configuração da irara como personagem fundamental na narrativa. Se por um lado na convencionalização de Sete-de-Ouros predominam a expressividade visual, a condição de animalidade do burrinho e a sugestiva formulação de seus pensamentos, na composição da irara Risoleta há marcadamente uma fala explícita apenas, identificada pelo uso da pontuação que distingue a troca de interlocutores, o “travessão”. Diante disso, a irara é configurada a partir de características mais antropomórficas do que o burrinho pedrês. Para exemplificar, comprova-se por meio do seguinte excerto:

Sim e mais, mascarava-se o perfume, sobrado de forte e coisa nenhuma agradável, inseparável do cãozinho silvestre: porque as frutas da trepadeira cheiravam maduramente a maçãs. Por aí se vê que a irara era genial, às vezes; mas, no fundo, não passava de uma mulherzinha teimosa, sempre a suplicar: — Me deixem espiar um pouquinho, que depois eu vou-me embora...²⁰

Observa-se que o substantivo “mulherzinha” está acompanhado do adjetivo “teimosa”, cujo sufixo derivacional “-inh” expressa sentido pejorativo. A situação narrada caracteriza também o papa-mel como um ser curioso. O comportamento da irara e a sua associação com uma mulher não parece estar correlacionado apenas ao substantivo “irara”, terminado em vogal “a”. Há, nessa comparação, um juízo de valor implícito e que evoca o estigma social de que as mulheres são fofoqueiras, bisbilhoteiras. Com isso, essa passagem estabelece um contraste entre “genial” *versus* “teimosia” como o primeiro indício de que a narrativa “Conversa de bois” problematiza as categorias de oposição, a exemplo de *razão versus* instinto. O narrador sugere que a irara deveria manter-se genial, fazendo uso de sua esperteza e racionalidade a fim evitar problemas para si, em vez de insistir em espiar.

Mais adiante o narrador atribui à irara uma substantivação própria, um nome feminino, na hipótese de que fosse mulher, no sentido de “pessoa”. O ato de nomear evidencia o reconhecimento de uma personalidade no animal: “E a irara virava a carinha para todas as bandas, tão séria e moça e graciosa, que se fosse mulher só se chamaria Risoleta”²¹. A presença chistosa da irara poderia parecer banal à narrativa, diante de uma leitura desatenta em que não seria notada de imediato a motivação pelo destaque a essa figura animal.

O desenvolvimento da narrativa nos situa diante do fato da irara Risoleta ter presenciado o caso entre Tiãozinho, Agenor Soronho e os bois, sendo ela a testemunha ocular e a única que poderia detalhar os eventos acontecidos. Apesar de não ficar muito evidente, é sugerido que a irara tenha repassado seu testemunho a Manuel Timborna em troca de sua liberdade. Timborna, por

²⁰ Rosa, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 327.

²¹ *Idem*, p. 328.

sua vez, teria recontado a sua versão dos eventos para um narrador anônimo, letrado, que agora nos expõe o caso. Sendo assim, a fonte original da narrativa é a irara, tal como podemos ler em:

Maneira seja, pôde instruir-se de tudo, bem e bem. E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, — Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio bisbilhotar, de demasiado perto, acerca do bentinho azul que ele usa no pescoço, — ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração²².

Com isso, nota-se uma dupla funcionalidade narrativa da irara em “Conversa de bois”: a irara-personagem e a irara-narradora, primeira mediadora do ato de contar o caso justamente por ter sido testemunha do ocorrido. A irara-narradora, que vivenciou os acontecimentos que antecedem o ato da narração por escrito, atesta o caráter fabular de “Conversa de bois”. Esse aspecto alude a expressão popular “um passarinho verde que contou”, que na sabedoria popular tem origem na crença de que os papagaios eram mensageiros e as mensagens eram trazidas do além (provavelmente devido à capacidade de repetir frases). Essa expressão é comumente utilizada em casos de fofoca, em que não se pretende denunciar a fonte da informação. Possivelmente, por essa razão, o narrador demonstra bastante motivação em especificar a personalidade e as habilidades da irara. O fato de ser fofoqueira, bisbilhoteira e possuir muita agilidade, além de poder se esconder muito bem sem ser vista, justifica toda a pormenorização, o tim-tim por tim-tim da história.

Sobre o desfecho de “Conversa de bois”, desconhecemos o que acontece posteriormente com Tiãozinho, pois a irara casualmente se lembra de um compromisso. Contudo, a narrativa nos dá indícios de que as circunstâncias que se atualizam são melhores para o menino, principalmente em relação à travessia que se inicia a partir da morte de Agenor Soronho.

Conversas sobre a subjetividade animal: um *logos* particular e ignorado pelos humanos

Após a aparição da irara, na continuidade de “Conversa de bois” aparecem a personagem infantil e os animais bovinos que puxam a carroça onde está o corpo falecido do pai de Tiãozinho:

Mal se amoitara, porém, e via surgir, na curva de trás da restinga, o menino guia, o Tiãozinho — um pedaço de gente, com a comprida vara no ombro, com o chapéu de palha furado, as calças arregaçadas, e a camisa grossa de riscado, aberta no peito e excedendo atrás em fraldas esvoaçantes. Vinha triste, mas batia ligeiro as alpercatinhas, porque, a dois palmos da sua cabeça, avançavam os belfos babosos dos bois da guia — Buscapé, bi-amarelo, desdescendo entre mãos a grossa barbela plissada, e Namorado, caracu sapiranga, castanho vinagre tocado a vermelho — que, a cada momento, armavam modo de querer chifrar e pisar²³.

²² *Idem*, p. 329.

²³ Rosa, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 327.

Tião também é caracterizado no diminutivo. O garoto é “um pedaço de gente”, uma criança, um ser humano pequeno. Por outro lado, notamos que o narrador utiliza esse recurso com objetivos semelhantes ao que propõe à convencionalização da “irarinha” Risoleta. Em vários momentos, demonstra-se complacente com a situação do menino e emprega constante do sufixo derivacional “-inh” evidenciando afeição, zelo, carisma por Tiãozinho, vítima de Agenor Soronho.

Além da simpatia pela irara e pelo menino, há afetividade na descrição dos animais bovinos que são apresentados com substantivação própria: “Buscapé”, “Namorado”, “Capitão”, “Brabagato”, “Dançador”, “Brilhante”, “Realejo” e “Canindé”. Cada nome acompanha uma descrição sobre a aparência de cada boi. Eles surgem ordenadamente, conforme a posição em que estão no carro de bois:

Segue-seguindo, a ativa junta do pé-da-guia: Capitão, salmilhado, mais em branco que em amarelo, dando a direita a Brabagato, mirim-malhado de branco e de preto: meio chitado, meio chumbado, assim cardim. Ambos maiores do que os da junta da guia. Passo após, a junta, mestra, do pé-do-coice: Dançador, todo branco, zebuno cambraia, fazendo o cavalheiro; e, servindo-lhe de dama, Brilhante, de pelagem braúna, retinto, liso, concolor. Ainda maiores do que os seus dianteiros da contra-guia. E, atrás — ladeando o cabeçalho — conformes, enormes, tão tamanhões o quanto bois podem ser, os sisudos sócios da junta do coice: Realejo, laranja-botineiro, com polainas lã de brancas, e Canindé, bochechudo, de chifres semilunares, e, na cor, jaguanés ²⁴.

Trata-se de uma travessia em que, inicialmente, “todos iam descuidosos, em sóbria satisfação”²⁵, Agenor Soronho, o carro petulante e a poeira dançante são elementos personificados e os bois seguem ruminando capim e abanando as caudas para evitar mosquitos. O menino Tião é a personagem que destoa, pois segue triste, choramingando, “dando a direção e tenteando os bois”²⁶. Apesar disso, o narrador demarca uma mudança importante no cenário:

E, por tudo assim sem história, caminharam um quilômetro ou mais.
Começou, porém, a esquentar fora de conta. Nem uma nuvem no céu, para adoçar o sol, que era, com pouco maio, quase um sol de setembro em começo: despálpebrado, em relevo, vermelho e fumegante.

Um calor repentino se intensifica. Podemos identificar nessa alteração climática, o início do desenvolvimento da narrativa. Seria uma opção estratégica que confirmaria a atmosfera fabulosa criada por João Guimarães Rosa? A razão para os bichos falarem? Ou provocaria o calor um estado de ebriedade entre as personagens? A leitura sugere que a natureza pode ser responsável pela mutabilidade dos seres, logo, a natureza agiria como uma força atuante sobre as personagens, tal como se lê em:

²⁴ Rosa, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 328.

²⁵ *Idem*, p. 329.

²⁶ *Idem ibidem*.

Então, Brillhante — junta do contra-coice, lado direito — coçou calor, e aí teve certeza da sua própria existência. Fez descer à pança a última bola de massa verde, sempre vezes repassada, ampliou as ventas, e tugi: “Boi... Boi... Boi...” Mas os outros não respondem: continuam a vassourar com as caudas e a projetar de um para o outro lado as mandíbulas, rilhando molares em muito bons atritos.²⁷

O calor excessivo marca o ponto da narrativa em que a fronteira do real e do imaginário fica em suspensão. Uma espécie de nova ordem se instaura e habilita os animais bovinos de um discurso próprio. Podemos interpretar como o efeito de um encantamento em que é possível a “leitura” do que diriam os animais se eles se comunicassem com a mesma linguagem que os humanos, como uma espécie de “tradução”. Ou podemos interpretar como a abertura da narrativa para a mitologia popular, as crenças e visões mágicas do mundo, reverberando o tempo e o espaço míticos em que havia uma unidade indissolúvel entre o homem e a natureza, onde tudo era falante.

Quanto à apresentação dos animais bovinos, o narrador os caracteriza fisicamente e “psicologicamente”, com aspectos da personalidade de cada um. Por exemplo, o boi Capitão é descrito como um dos mais calmos, mas que, no entanto, sabe ser violento quando vez ou outra causa um reboiço com Brabagato:

Mais não foi que Brabagato, o chamurro pintado, que de-manhã pastou algum talo de capim-roseta, e agora talvez esteja sentindo dor qualquer, no terceiro ou no quarto estômago seu, e quer ruminar de focinho alto; e acontecido que Capitão é um couro-grosso mal mestiçado de franqueiro, que anda pesa-pendendo e cheirando chão, foi quebrado de despeito, quando o companheiro de trela sungou a cabeça de repente. — Mounq?! — Hmounq-hum!... — E badala o cincerro, do pescoço, porque Capitão vem de guampa afoita, oblíquo, querendo mesmo ferir ²⁸.

Em outro momento, ele descreve outra situação: uma “voandeja” pinicou Brabagato e este, acreditando ter sido o boi Capitão, vira-se com raiva. Por conseguinte, ambos “Entestam. Reentestam. E estralam as chifrancas”²⁹. O narrador afirma que Capitão e Brabagato são uma péssima dupla de contra-guia, pois Brabagato é “mal-castrado, tem muito brio e é fogoso” e Capitão é “um boi sonso”, “mau como uma vaca na menopausa”³⁰. Percebemos, diante disso, como a narração traz detalhes sobre a individuação dos bois, como eles se distinguem em suas particularidades e em comparação aos demais. Além disso, semelhante à configuração da personagem irara, o movimento dos corpos animais, por vezes, parece expressar significativamente o humor característico de cada boi.

²⁷ *Idem*, p. 329-30.

²⁸ Rosa, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 334-5.

²⁹ *Idem*, p. 337.

³⁰ *Idem*, p. 335.

Outra marca que sugere o efeito de subjetividade é observada na passagem em que o narrador se refere aos bois como gente, usando o pronome “ninguém” (nenhuma pessoa) em vez de “nenhum”:

Todavia, **ninguém boi** tem culpa de tanta má-sorte, e lá vai ele tirando, afrontado pela soalheira, com o frontispício abaixado, meio guilhotinado pela canga-de-cabeçada, gangorrande no cós da brocha de couro retorcido, que lhe corta em duas a barbela; pesando de-quina contra as mossas e os dentes dos canzís biselados; batendo os vazios; arfando ao ritmo do costelame, que se abre e fecha como um fole; e com o focinho, glabro, largo e engraxado, vazando baba e pingando gotas de suor³¹.

O uso do pronome “ninguém”, confere noção de “pessoa” aos bois. Essa noção está presente também nos enunciados da personagem boi Brillhante, que “fala dormindo, repisonga e se repete, em sonho de boi infeliz”³². Na fala de Brillhante, o eu bovino se refere a si mesmo e coletivamente usando o pronome “nós”:

Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós...³³

“Conversa de bois” encarna uma suposta “subjetividade” bovina. Esse procedimento da escrita de Rosa conduz à reflexão sobre as concepções de sujeito e a possível “subjetividade” animal, tendo em vista que a narrativa evoca algumas questões notacionais da língua. A escolha de animais como personagens falantes insere os bichos na categoria de “pessoa” do discurso, pois eles, de fato, ocupam um lugar discursivo na narrativa, mesmo que em conversação interespecífica.

Pensando sobre a teoria linguística da pessoa verbal, Emile Benveniste compreende que

[...] nas duas primeiras pessoas, há ao mesmo tempo uma pessoa implicada e um discurso sobre essa pessoa. *Eu* designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o ‘eu’: dizendo *eu*, não posso deixar de falar de mim. Na segunda pessoa, ‘tu’ é necessariamente designado por *eu* e não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir do ‘eu’; e, ao mesmo tempo, *eu* enuncia algo como um predicado de ‘tu’³⁴.

Considerando que os bois falam entre si, podemos constatar que eles se desenvolvem como pessoas do discurso. A irara, por sua vez, apesar da dupla função na narrativa, não atua como “pessoa” do discurso, pois a sua perspectiva se insere apenas por meio do narrador enquanto enunciador. Risoleta predomina, portanto, como terceira pessoa discursiva.

³¹ *Idem*, p. 330.

³² *Idem ibidem*.

³³ *Idem*, p. 330-331.

³⁴ Benveniste, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 3.^a ed. Campinas, SP: Pontes e Editora da Unicamp, 1991, p. 250.

Para Benveniste, a legitimidade da terceira pessoa enquanto “pessoa” do discurso é questionável, já que se trata da “indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa, mas não referida a uma ‘pessoa’ específica”³⁵. Nesse caso, o que entendemos como “terceira pessoa discursiva” é, na verdade, uma definição que exprime a noção de “não pessoa”. Logo, conclui-se que “a pessoa só é própria às posições ‘eu’ e ‘tu’. A terceira pessoa é, em virtude da sua própria estrutura, a forma não pessoal da flexão verbal”³⁶.

Diante dessa perspectiva linguística, podemos pensar o que diferencia “Conversa de bois” da narrativa “O burrinho pedrês” quanto à representação de personagens animais em *Sagarana*. Nas duas histórias as personagens animais são convencionalizadas como “sujeitos”, são atuantes e determinantes nas ações das narrativas; no entanto, em “Conversa de bois” os bois são dotados de discurso, carregam consigo um tipo de unicidade específica: “o ‘eu’ que enuncia, o ‘tu’ ao qual ‘eu’ se dirige são cada vez únicos. ‘Ele’, porém, pode ser uma infinidade de sujeitos – ou nenhum”³⁷. Diante disso, é interessante pensar também como a narrativa evidencia a simultaneidade de “mundos” distintos, a perspectiva do homem e a dos animais bovinos.

No mundo de referência dos bois de “Conversa de bois”, o homem é sempre “ele”, “outro”, “aquele sobre quem se fala”. Apesar de tomarmos conhecimento do pensamento bovino por meio da linguagem verbal humana, é notório que os bois não interagem com os humanos. Eles falam apenas entre si. São sujeitos do mundo compartilhado e “pessoas” de um discurso particular; enquanto os outros bois e os homens são “coisas” predicadas verbalmente, já que “tudo o que está fora da pessoa estrita, isto é, fora do ‘eu-tu’, recebe como predicado uma forma verbal da ‘terceira pessoa’ e não pode receber nenhuma outra”³⁸, porque “tem por características e por função constantes representar, sob a relação da própria forma, um invariante não pessoal, e nada mais que isso”³⁹.

Utilizando o recurso gráfico das aspas para marcar o enunciado do boi Brillhante, o narrador recorre ao discurso direto explicitando a fala desse animal, na qual está nítida a noção de pessoa verbal. Brillhante e os demais estão implicados como seres de ficção dotados de perspectiva e de discurso. O pronome “nós” designa tanto aquele que fala, eu bovino interior ao enunciado, quanto sobre de quem se fala, os outros bois com os quais esse “eu” se identifica. Ao falar da perspectiva da primeira pessoa do plural, Brillhante “dilata” a noção de pessoa verbal estrita, fornecendo-lhe contornos. Não se trata apenas do “eu” boi, mas de uma identificação coletiva: “somos bois-de-carro”.

³⁵ *Idem*, p. 252.

³⁶ *Idem idibem*.

³⁷ Benveniste, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 3.^a ed. Campinas, SP: Pontes: Editora da Unicamp, 1991, p. 253.

³⁸ *Idem*, p. 253-4.

³⁹ *Idem*, p. 254.

Segundo Emile Benveniste, “a noção de pessoa no plural exprime uma pessoa amplificada e difusa. O ‘nós’ anexa ao ‘eu’ uma globalidade indistinta de outras pessoas”⁴⁰. Ao declarar “Nós somos bois... Bois-de-carro...”, a identidade da personagem bovina é demarcada gramaticalmente por ela mesma, por meio da conjugação do verbo “ser”. Brillante reconhece sua existência como semelhante à existência das demais personagens bovinas, e se define como pessoa verbal com predicação definida. Para Benveniste as expressões da pessoa verbal se organizam em duas formas de correlação: a de personalidade, em que ‘eu’ e ‘tu’ se opõe a não pessoa ‘ele’; e a de subjetividade, em que há também uma oposição entre ‘eu’ e ‘tu’.

Em “Conversa de bois” os animais assumem gramaticalmente o que seria considerado como “próprio do homem”, porque além de atribuições de personalidade, as personagens bovinas pensam, expressam-se, respondem e reconhecem a si mesmas como “gente”. Há, nesse sentido, um “abalo” do humanismo centrado na razão e na linguagem na cultura ocidental, sobre o qual Derrida afirma não haver a constatação ou percepção do homem sendo visto pelo animal, em que fora excluído o fato de que os animais pudessem olhar ou assumir uma perspectiva sobre o homem. Descartes, Kant, Lévinas, Lacan e Heidegger, segundo Derrida, participam desse discurso, pois “faziam do animal um *teorema*, uma coisa vista, mas que não vê”⁴¹. Ou seja, diferentes filósofos em suas concepções anularam a experiência do animal como nosso possível observador – diferentemente do escritor João Guimarães Rosa.

A reflexão sobre a perspectiva animal depreende de questões éticas, políticas, além de linguísticas, pois a subjetividade é uma instância reservada aos que se inserem nas categorias de eu, ego, personalidade, razão, consciência etc.⁴². Nesse sentido, é relevante ressaltar como o reconhecimento de uma subjetividade, intrínseca à concepção de “humano”, converte-se em um conjunto de formas de exclusões. Exclui, além de seres vivos não humanos, outros grupos e tipos humanos considerados “não sujeitos”, que passam a não receber reconhecimento moral, e até mesmo legal.

Se em “O burrinho pedrês” o autor de *Sagarana* já trabalhava com o reconhecimento da dignidade literária do animal⁴³, em “Conversa de bois” Rosa nos possibilita uma experiência de linguagem em que a aproximação entre os mundos do humano e do animal é possível mesmo que não seja compartilhada uma linguagem em comum entre esses dois mundos. Rosa explora o animal

⁴⁰ *Idem*, p. 258.

⁴¹ Derrida, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 33.

⁴² Maciel, M. E.. “Poéticas do animal.” In: Maciel, M. E. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011 e Maciel, M. E. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

⁴³ Gonçalves, Mariana B.H.; Moraes, Anita M. R.. “A dignidade literária de Sete-de-ouros.” *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 42, n. 1. Londrina: UEL, 2022, p. 96–108.

observador, configurando-o como sujeito literário, como ser de ficção, dotado de “subjetividade”. Mas em que medida é viável falar em subjetividade animal?

Considerando esses apontamentos, entende-se que Rosa reconhece, tal como Jacques Derrida, a possibilidade de existirem outras formas de linguagem por meio da qual os animais se comunicariam entre si. “Conversa de bois” sugere, portanto, que não podemos encerrar a compreensão do mundo com base em uma visão antropocêntrica, pois não se pode constatar a inexistência da visão de mundo ou do pensamento nos animais. E, nesse sentido, a ausência de uma linguagem correspondente à humana entre os bichos não pode ser considerada uma carência ou privação.

Com isso, compreendemos que “Conversa de bois” propõe que os animais possuem uma linguagem que contém um *logos* particular e ignorado pelos humanos. A narrativa dá forma a personagens cujos efeitos de subjetividade são estratégicos na busca pelo reconhecimento das diferenças entre os mundos do homem e do animal; entretanto, essa diferenciação proposta pela narrativa não é excludente, pois não há a anulação de uma categoria em favor de outra. O cenário e o regionalismo mítico de João Guimarães Rosa fazem com que isso seja possível.

Mariana Brasil Hass Gonçalves. Doutoranda em Estudos de Literatura (UFF) e professora de Língua Portuguesa pela Secretaria Municipal do Rio de Janeiro. É defensora do ensino público gratuito, de qualidade e com foco social. Publicou “A dignidade literária de Sete-de-Ouros” (2022), “Vidas negras importam, vidas indígenas importam: relatos de um projeto pedagógico no 8º ano do ensino fundamental” e “Artes em pandemia no 8º ano do Ensino Fundamental II”, esses dois últimos publicados no livro *Caleidoscópios: O Colégio de Aplicação da UFRJ frente à pandemia de Covid-19* (2023).

Anita Martins Rodrigues de Moraes. Professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). Seus interesses de pesquisa se voltam para as literaturas de língua portuguesa e envolvem as relações entre literatura, antropologia e os estudos pós-coloniais. De suas publicações, destacam-se os livros *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula, de Mia Couto* (2009), *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (2015) e *Contornos humanos: primitivos, rústicos e civilizados em Antonio Candido* (2023).

Bibliografia

Agamben, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Bechara, Evanildo. *Gramática escolar da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

Benedetti, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra, 2010.

Benveniste, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri; revisão do Prof. Isaac Nicolau Salum – 3.^a ed. – Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

Benveniste, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Tradução Eduardo Guimarães; Campinas, SP: Pontes, 1989.

Candido, Antonio; Rosenfeld, Anatol; Prado, Décio de Almeida e Gomes, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

Candido, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

Candido, Antonio. “O homem dos avessos.” In: *Tese e antítese*. 6^a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, p. 111-130.

Cunha, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

Derrida, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

Descartes, René. *Discurso do método*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Gonçalves, Mariana Brasil Hass; Moraes, Anita Martins Rodrigues de. “A dignidade literária de Sete-de-ouros.” *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 42, n. 1. Londrina: UEL, 2022, p. 96–108. Doi: 10.5433/1678-2054.2022v42p96-108. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/45300>. Acesso em: 30 set. 2024.

Gottsched, Johann Christoph. (Poetic Critica) Versuch einer kritischen Dichtkunst. Darmstadt: Banco Mundial, 1962.

Lestel, Dominique. *As Origens Animais da Cultura*. Tradução: Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

Lestel, Dominique. “A Animalidade, o humano e as ‘comunidades híbridas’”. In: (org.) Maria Esther Maciel. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editoras da UFSC, 2011.

Maciel, Maria Esther. “Poéticas do animal.” In: Maciel, Maria Esther. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

Maciel, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

Ribeiro, Gustavo Silveira. “Pensamento e animalidade em *Vidas Secas*.” In: Ribeiro, Gustavo Silveira; Veras, Eduardo Horta Nassif. (Orgs.) *Por uma literatura pensante: ensaios de filosofia e literatura*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2012, p. 175-185.

Rosa, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Rosa, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Sperber, Suzi Frankl. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

Yelin, Julieta. “Sobre la literatura de animales. Apuntes para una crítica indisciplinada.” In: Braga, Elda Firmo; Libanori, Evely Vânia; Diogo, Rita de Cássia Miranda (Orgs.). *Representação animal nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015, p. 99-113. Disponível em: <<http://oficinadaleitura.com.br/downloads.php>>. Acesso em: 30 set. 2024.