

## PROCEDIMENTOS NARRATIVOS EM “CONVERSA DE BOIS”

*Cássio Roberto Borges da Silva\**

**Resumo:** O presente ensaio empenha-se em descrever os procedimentos narrativos adotados por Guimarães Rosa em “Conversa de Bois”, conto de *Sagarana*. Trata-se de um texto que, ao explorar intensamente os recursos da prosopopeia, emprega uma técnica de exposição que sobrepõe distintos estratos narrativos, enunciados paralelamente. No desfecho do conto, contudo, observa-se a reversão simultânea de ambos os processos, de tal forma que a convergência entre os planos discursivos resulta não apenas na dissolução das personificações, mas também na dispersão da individuação do protagonista, lançado em um devir animal. Pretendemos, portanto, efetuar alguns apontamentos sobre as especificidades que envolvem o manejo da convenção letrada na escrita de Rosa.

**Palavras-chave:** Narrativa; Personificação; Devir animal.

### Preliminares

*Eu acho que assim fica até mais merecido, que não seja.*  
Guimarães Rosa

Na primeira cena de “Conversa de bois”, o narrador trava um diálogo com Manuel Timborna, contador de estórias, a propósito da conversação dos animais e, mais particularmente, dos bois. Partindo de uma assertiva que resguarda a diferença de tempos e recorrendo à autoridade das “fadas carochas”, ele admite que “já houve um tempo em que eles falavam”, questionando seu interlocutor sobre a possibilidade de ocorrência des-

---

\* Professor Adjunto do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Membro do Programa de Pós-graduação em Letras: cultura, educação e linguagens da Uesb. Doutor em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

se fenômeno no tempo presente, diante de pessoas ordinárias, questão que serve de mote para narração de um caso que o narrador concorda em ouvir apenas sob a condição de poder recontar “diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco” (ROSA, 2009, p. 211). Em conformidade com a convenção da fábula, contar o que não foi.

Se, por um lado, Manuel Timborna é apresentado como uma personagem ociosa e desacreditada, por outro, o narrador apresenta-se como uma figura heteróclita, transitando entre imaginários culturais incongruentes: estórias da carochinha; referências eruditas greco-latinas; narrativas da oralidade. Em estudo sobre *Grande sertão: veredas*, João Adolfo Hansen descreve um “hipernarrador inclusivo”, capaz de produzir a convergência entre discursos heterogêneos: “Eis que Riobaldo já se transforma em um hipernarrador inclusivo: no nada de sua fala já heteróclita outros discursos estranhos convergem, de diversa e muita vez de tão inimiga ideologia, ei-lo que fica desmedido, monstruoso” (HANSEN, 2000, p. 23). Em “Conversa de bois”, o lugar de enunciação é forjado por meio de um dispositivo similar, inclusivo, que captura o outro, oralidade ou sertão, como um “diverso cultural dotado de historicidade própria” (HANSEN, 2000, p. 35). Acrescentar ponto e pouco, nesse sentido, implica, por um lado, apropriar-se de convenções letradas heterogêneas, por outro, fazer funcionar um mecanismo produtor de efeitos de deslocamento, fazer aparecer a questão do sentido na superfície do texto. Nesse conto, a diversidade dos estratos mobilizados gravita ao redor de um elemento recorrente: a prosopopeia, artifício que baliza a invenção do argumento.

Definida como atribuição de qualidades humanas a animais ou a seres inanimados (LAUSBERG, 1975, V. 2, p. 241), a prosopopeia é exaustivamente explorada em “Conversa de Bois”. Ali, os animais personificados utilizam a personificação, ficção da ficção: eles narram o caso do boi Rodapião, que pensava como homem. Prosopopeia duplicada. Além disso, a construção do ponto de vista do narrador deriva-se também de uma personificação, a de uma irara, que teria testemunhado a estória:

Mancira seja, pode 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 de minuciosa narração. (ROSA, 2009, p. 213)

A fonte primária da narração, evidência do inverossímil, é, pois, um narrador-animal. Animal que conta estória para Timborna, que a conta para o narrador, que nos conta, enfim, a fábula dos bois falantes. De ponto em ponto, erige-se a narrativa do que não foi. Na cena proemial, a construção da perspectiva do narrador-papa-mel desdobra-se em ecfrase do cenário, emoldurando a entrada em cena da “bárbara viatura”:

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 vôo, em trajetória rasante. (ROSA, 2009, p. 212)

A descrição inicial do carro, prenunciada por sua “cantiga”, é efetuada linearmente, da frente para o fundo, começando pelo menino guia, Tiãozinho, que “vinha triste”, de chapéu furado, usando vestes excedentes e batendo ligeiro as alpercatas. O retrato instantâneo do menino guia é subitamente interrompido pelo “belfo baboso” dos bois da guia, Buscapé e Namorado que, dois palmos atrás da cabeça de Tiãozinho, armam pisadas e chifradas. No pé da guia, Capitão e Brabagato, maiores que os primeiros, aquele, salpicado de branco e amarelo, este, “mirim-malhado”, branco e preto. Na junta mestra, Dançador e Brillhante, ainda maiores que os bois das juntas anteriores, um, zebu branco, o outro, uniformemente negro. Na junta do coice, Realejo e Canindé, “enormes, tão tamanhões quanto os bois podem ser”, o primeiro, “laranjo”, o outro, “jaguanês”. Em seguida, aparece o carro propriamente dito, “gemendo nos eixos a sua cantilena” (ROSA,

2009, p. 213) e, por fim, o carreiro, Agenor Soronho, homenzarrão de feições ríspidas, empunhando a vara de carrear, com seu ferrão temperado.

Essa descrição inicial estabelece o marco de uma unidade, congregando componentes humanos, animais e mecanismos inanimados. A unidade desse agenciamento permanece, contudo, em suspensão até o desfecho do enredo, uma vez que a caracterização das personagens e a personificação dos animais desdobra a narrativa em dois planos relativamente independentes, planos que são narrados paralelamente.

A disposição antitética das personagens humanas na composição, situadas em suas extremidades, prenuncia não apenas a contrariedade dos caracteres figurados, mas também a animosidade da relação travada entre elas. Como é usual em Rosa, o traçado das disposições de ânimo começa pela denominação das personagens, o que, nesse caso, levanta uma oposição entre “soberbo” e “venerado”. Se, na caracterização de Agenor, a força, a violência e a arrogância destacam-se como atributos proeminentes, ao produzir o retrato de Tiãozinho, o texto acentua a fragilidade, a miséria e a resignação. A contrariedade das disposições anímicas intensifica-se, ademais, com a elucidação do ódio que é alimentado de parte a parte.

Se, nesse próêmio, a construção do ponto de vista de enunciação concentra-se na personificação da irara, que só retornará à cena nos últimos parágrafos do texto, logo em seguida, o conto passa a construir a particularização dos animais atrelados ao carro, detalhando suas características físicas e levantado alguns sinais de “temperamento” que se insinuam como preparação da prosopopeia, procedimento que envolve a articulação dos modos de enunciação, como veremos no próximo excerto.

### **A personificação dos bois**

A técnica de exposição, nesse caso, envolve a apresentação simultânea de diversos planos narrativos, o que provoca múltiplas suspensões e retomadas. Se, num primeiro plano, vemos a ação das personagens humanas, a conversa entre os bois é narrada paralelamente, como já mencionamos, entretanto, outros estratos narrativos são introduzidos

nessa duplicidade: as reflexões do menino guia; a narração da viagem do carro de bois; a descrição das paisagens observadas na trajetória pelos campos gerais. Esse processo de sobreposição de múltiplos planos narrativos foi utilizado em textos posteriores de Rosa. Hansen descreve os efeitos particulares de sentido, assim obtidos, em *Grande Sertão: Veredas*:

Observa-se, assim, na enunciação de GS:V, um ritmo que se poderia chamar de ponderoso, ponderado: Riobaldo narra, por exemplo, uma sequência *a* que suspende para expor certo aforisma ou provérbio moralizante; após, narra outra sequência *b*, contemporânea de *a*, que também suspende, quando introduz outro ditado – essa espécie de suspense narrativo faz com que, durante *b*, o leitor espere *a* e que, com certa impaciência, também deseje *c*, enquanto espera *d* que, por sua vez, o reenvia a *a* – do que decorre a projeção de um Princípio de alternância na fala, que simultaneamente satisfaz e decepciona, pois a sequência daquilo sempre assombra isso. Tal maneira de narrar é uma exaltação da ficção, “nonada”: é que a disposição “suspensiva” dos fragmentos narrativos correspondentes a acontecimentos contemporâneos tende a produzir uma metamorfose na fala, em que a simultaneidade explode em alternância que, aumentando artificialmente o interesse de cada fragmento, também faz com que se valorizem as “anedotas” – do que decorre a possibilidade de ler o texto como composição justaposta de estórias particulares e independentes [...] (HANSEN, 2000, p. 175-6)

O mesmo processo de retenção que, em *Grande sertão: veredas*, erige a figura da fala ponderada de Riobaldo, em “Conversa de Bois”, é utilizado para simular o ritmo dos bois, ordinariamente moroso, propenso, contudo, a rompantes violentos. A justaposição das estórias, nesse caso, contribui para um ajuste preciso entre a matéria tratada e o ritmo da narração, produzindo o efeito de uma progressão lenta, na direção de um ponto de convergência em que os distintos estratos fundem-se e confundem-se, arrastando consigo os limiares de individuação que haviam sido construídos anteriormente. Uma articulação fina dos modos de enunciação propicia a simultaneidade dos enredos paralelos: intervenções indiretas do narrador intercalam-se com intervenções diretas das personagens hu-

manas e dos animais e, além disso, excertos em discurso indireto livre mesclam a voz do narrador ora com as reflexões do menino guia, ora com a fala dos bois:

Então, Brilhante – junta do contra coice, lado direito – coçou calor, e aí teve certeza de sua existência. Fez descer à pança a última bola de massa verde, sempre vezes repassada, ampliou as ventas e tugiui:

“Boi... Boi... Boi...”

Mas os outros não respondem: continuam a vassourar com as caudas e projetar de um para outro lado as mandíbulas, rilhando molares em muito bons atritos.

Dando-se que Brilhante fala dormindo, repisonga e se repete, em sonho de boi infeliz. Assim por assim, o pelame preto compacto põe-no por baixas vantagens, qual e tal, em quente de verão, comborço que envergasse fraque, entre povos no linho e brim branco. Que por isso, ele querer toda vez, no pasto, a sombra das árvores, à borda da mata, zona perigosa, onde mil muruanhas – tavês e ta-voas – tão moscas, voejam, campeando o mole e quente em que desovar. Também que lá, medo ao veneno, a gente tem que pastar com completa cautela[...] (ROSA, 2009, p. 214)

A passagem referida encerra a primeira ocorrência, em discurso direto, da fala de um animal, entretanto, essa fala, “murmurada”, é introduzida como um indício preliminar, como um *tensor* (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 48)<sup>1</sup> que se situa no limiar do procedimento de personificação, dispositivo que é catalisado por meio da utilização de variados elementos onomatopaicos que são inseridos nas intervenções dos animais. A fala dos bois é definitivamente introduzida no parágrafo subsequente, quando a utilização do discurso indireto livre promove uma transição gradual entre voz do narrador e fala dos bois: “Também que lá, medo ao veneno, a gente tem que pastar com completa cautela”[...]. Essa transição atinge seu termo algumas linhas depois, quando o boi Brilhante

<sup>1</sup> Nesse estudo sobre a “literatura menor”, os tensores são concebidos como: [...]“elementos linguísticos, por mais variados que sejam, que exprimem ‘tensões interiores de uma língua’. O linguista Vidal Sephiha denomina intensivo ‘todo instrumento linguístico que permite tender para o limite de uma noção ou ultrapassá-lo’, marcando um movimento da língua para os seus extremos, para um além ou um aquém reversíveis.’ [...] “*A linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites.*” Sobre o tensionamento da língua em Guimarães Rosa, ver o estudo de João Adolfo Hansen: “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa.” in SECCHIN, A. C. org. *Veredas do sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

expõe uma reflexão sobre a diferença entre os bois de carro e os outros bois, soltos, iniciando um diálogo com boi Brabagato, que lembra o polo oposto da questão, ou seja, a relação entre os bois de carro e o homem:

“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...”  
– Eles não sabem que são bois... – apóia enfim Brabagato, acenando a Capitão com um esticão da orelha esquerda. – Há também o homem...  
– É, tem também o *homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta...* – ajunta Dançador, que vem lerdo, mole-mole, negando o corpo – O homem me chifrou agora mesmo com o pau...  
– O homem é bicho esmochado, que não devia de haver. (ROSA, 2009, p. 214-5)

Nesse ponto, podemos observar alguns procedimentos elocutivos que são empregados a fim de caracterizar a fala dos animais. Note-se, em primeiro lugar, o uso de uma sintaxe predominantemente coordenativa que, agregando sintagmas relativamente curtos, opera por somatória proposições, de tal forma que os aspectos dedutivos do raciocínio aparecem diluídos na enumeração. Um segundo aspecto diz respeito à predominância de uma enunciação usualmente coletiva, “nós bois”, por oposição ao emprego da primeira pessoa do singular, forma que prevalece como elemento característico da fala humana, como veremos mais adiante. Por fim, a aglutinação destaca-se como um traço distintivo na linguagem dos bois de carro, bois que já não são como os “outros bois”, “soltos”, mas que também não são como os “bois outros”, os homens. Bois que devêem humanos, bois que trabalham, bois que têm medo e que pensam:

– Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!...  
Mas Realejo, pendulando devagar fronte e chifres, entre os canzís de madeira esculpida, que lhe comprimem o pescoço como um colarinho duro, resmunga:  
– Podemos pensar como homem e como bois. Mas é melhor não pensar como homem...

– É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como o homem... Por que é tivemos que aprender a pensar?...  
– É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros...  
– Pior, pior... Começamos a olhar o medo... o medo grande... e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho... É ruim ser boi-de-carro. É ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo pensado é pior... (ROSA, 2009, p. 216-7)

“Por que é que tivemos que aprender a pensar?” A resposta para essa questão crucial passa pelo olhar: olhar o medo e a pressa. Proximidade e observação. Conexão com os homens. Os bois tiveram que aprender o medo e é pelo medo que os bois devêm humanos, que passam a pensar. O pensamento dos animais, atributo contingente, aparece como o resultado de uma capacidade de “se ajuntar com as coisas” que especifica o humano, conectando-o aos outros animais e aos seres inanimados:

– Eu acho que nós, bois, – Dançador diz, com baba – assim como os cachorros, as pedras, as árvores, somos pessoas soltas, com beiradas, começo e fim. O homem, não: o homem pode se ajuntar com as coisas, se encostar nelas, crescer, mudar de forma e de jeito... O homem tem partes mágicas... São as mãos... Eu sei... (ROSA, 2009, p. 227)

Não há, pois, uma separação entre o inanimado, o irracional e o humano. O que atribui humanidade ao humano é justamente a sua capacidade de produzir agenciamentos. Agenciamentos maquínicos que são simultaneamente agenciamentos sociais e agenciamentos coletivos de enunciação. Deleuze e Guattari, em estudo sobre os procedimentos de escrita de Kafka, concentram-se, basicamente, em três dispositivos: “o pacto diabólico”, o “tornar-se animal” e o “agenciamento coletivo de enunciação”, vinculando-os à leitura das cartas, das novelas e dos romances, respectivamente. Os dispositivos conceituais mobilizados na leitura da ficção de Kafka desdobram-se, posteriormente, em *Mil Platós* (2011), como categorias nucleares do pensamento rizomático. No livro sobre Kafka, o agenciamento é descrito da seguinte forma:



Um agenciamento, objeto por excelência do romance, tem dois lados: é agenciamento coletivo de enunciação, é agenciamento maquínico de desejo. Kafka é o primeiro não só a demonstrar esses dois aspectos, mas o arranjo que deles apresenta é como uma assinatura que os leitores necessariamente reconhecem. Por exemplo, o primeiro capítulo de *América*, publicado separadamente com o título de *O fogueiro*. Trata-se precisamente da casa da caldeira como máquina: K. invoca constantemente a intenção de vir a ser engenheiro ou, pelo menos, mecânico. Se a caldeira não é, apesar de tudo, descrita (aliás, o barco está parado), é porque uma máquina não é simplesmente técnica. Pelo contrário, ela só é técnica enquanto máquina social, apanhando homens e mulheres em suas engrenagens, ou melhor, tendo homens e mulheres em suas engrenagens, mas tendo também coisas, estruturas, metais, matérias. [...] É que a máquina é desejo, não porque seja desejo *da* máquina, mas porque o desejo não para de fazer máquina na máquina e de construir uma nova engrenagem ao lado da engrenagem precedente, indefinidamente, mesmo se essas engrenagens têm ar de se opor ou de funcionar de maneira discordante. Falando com propriedade, o que faz máquinas são as ligações, todas as conexões que levam à desmontagem. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 137-8)

Se, no romance de Kafka, de acordo com a leitura de Deleuze e Guattari, o agenciamento maquínico envolve, necessariamente, um agenciamento coletivo de enunciação, protesto do fogueiro alemão, esse agenciamento, fazendo parte da máquina, é capaz de operar uma transformação no agenciamento maquínico, modificando o seu funcionamento ou fazendo-o “ir pelos ares” (*Idem*, p. 139). Bem, no conto de Guimarães Rosa, um agenciamento coletivo de enunciação, conversa de bois, opera a uma transformação no funcionamento do agenciamento maquínico, “bárbara viatura”. Quando os bois personificados assumem o primeiro plano da narração, no episódio final, a enunciação ali forjada identifica a ocasião propícia à reversão do arranjo maquínico e atua, efetivamente, em sua concretização, capturando o menino guia num devir animal.

Entretanto, a narração de uma fábula dentro da fábula precede esse desfecho. Os animais ponderam sobre a possibilidade de pensar em coisas boas e, entre elas, aparece a habilidade de narrar. O boi Brilhante recorda-se, então, de um caso que gostaria de contar: “E isso mesmo... Só o que é bonito... O que é manso e bonito... Eu até queria contar uma coisa... Sabia uma coisa... Sabia, mas não sei mais’...” (ROSA, 2009, p. 217). Trata-se

da fábula do boi Rodapião que, depois de algum esforço, o boi Brillhante rememora, dando curso a sua narração, ficção da ficção. Estória que ensina aos bois que os bois não devem pensar como homem. Antes, porém, de tratar essa fábula, convém examinar as circunstâncias que envolvem as personagens humanas.

### O conflito e o desejo homicida

Logo depois das instâncias preliminares, uma peripécia agrega um elemento trágico à estória: descobre-se que o carro de boi levava para a aldeia o corpo do pai do menino guia. A ação que revela esse fato acentua a indiferença de Agenor Soronho em relação ao sofrimento de Tião. Numa conversa fortuita com alguns cavaleiros que viajavam em sentido contrário, perguntam ao carreiro o que ele estava levando, ao que ele responde da seguinte forma: “Um rapadurinhas pretas e mais um defunto... É o pai do meu guia que morreu p'r'amanhecer hoje...” (ROSA, 2009, p. 215) Nesse momento, começam a ser revelados os elementos da intriga que os envolve:

Agora o carreiro, sim, que é homem maligno. O dia, para ele, amanheceu feliz, muito feliz. Mas, mesmo assim por assim, só porque está suando, não deixa de implicar:

– Tu Tião, diabo! Tu apertou demais o cocão!... Não vê que a gente carreando defunto-morto, com essa cantoria, até Deus castiga, siô?!... Não vê que é teu pai, demoninho?!... Fasta! Fasta. Canindê!... Ôa!... Ôôa!... Anda, fica novo, bocó-sem-sorte, cara de pari sem peixe! Vai botar azeite no chumaço, que senão agorinha mesmo pega fogo no eixo, pega fogo em tudo, com o diabo p'r'ajudar!...

Tiãozinho veio no grito, mas se mexendo encolhido, com medo de que o homem desse nele com a vara-de-ferrão. Falta de justiça, ruindade só. Foi o carreiro mesmo quem apertou a chaveta da cantadeira, hoje cedo; e até estava enjerizado, na hora, falando que o Tiãozinho era um preguiçoso, que não prestava nem para ajeitar o carro nem para encargar os bois. [...]

Em cima das rapaduras, o defunto.

Com os balanços, ele havia rolado para fora do esquite, e estava espichado, horrendo. O lenço de amparar o queixo, atado no alto da cabeça, não tinha valido de nada: da boca, dessorava um mingau pardo, que ia babujando e empestando tudo. E um ror de moscas,

encantadas com o carregamento duplamente precioso, tinham vindo também. (ROSA, 2009, p. 218-9)

Era, pois, a mesma razão que motivava a alegria do carreiro e o infortúnio do guia. A utilização do discurso indireto livre permite, uma vez mais, a transição entre os estratos narrativos, agora, trazendo à tona as reflexões do menino. Se, por um lado, na cena principal, as falas de Agenor soam praticamente como um monólogo, uma vez que, ao dirigir-se a Tião, as respostas do garoto reduzem-se a ações que atendem ao comando ríspido do carreiro, por outro, nas intervenções do narrador, as ofensas proferidas por Soronho ressoam de forma intermitente, atrelando-se à reflexão do menino sobre os ataques proferidos contra ele:

“Mas agora tu, vai ver!... Acabou-se a boa vida... Acabou-se o pagode!...” P’ra que falar isso?!... Seu Soronho sempre não xingou, não bateu, de cabresto, de vara-de-marmelo, de pau?!... E sem ter caso para mão brava, nem hora disso, pelo que ele lidava direito, o dia inteiro, capinando, tirando leite, buscando os bois no pasto, guiando, tudo... Mas Tiãozinho espera... (ROSA, 2009, p. 221)

O mesmo procedimento é utilizado a fim de elucidar as causas que alimentam o ódio entre Tião e Soronho. Nesse estrato narrativo, as recordações do convívio com o pai moribundo mesclam-se às lembranças das intrusões de Soronho na “cafua” de Tião, motivo dos ressentimentos que o menino manifesta inclusive em relação à mãe que, sendo jovem e bela, dependia da ajuda de Soronho para manter a casa:

Ah, da mãe não gostava!... Era nova e bonita, mas antes não fosse... Mãe da gente devia de ser velha, rezando e sendo séria, de outro jeito... Que não tivesse mexida com outro homem nenhum... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse... Mandava que ele obedecesse ao Soronho, porque o homem era quem estava sustentando a família toda. Mas o carreiro não gostava de Tiãozinho... E era melhor, mesmo, porque ele também tinha ojeriza daquele capeta!... Russo!... Entrão!... Malvado!... O demônio devia de ser assim, sem tirar nem por... Vivia dentro da cafua... Só não emborcava era no quartinho escuro, onde o pai fi-

cava gemendo, mas não gemia enquanto o Soronho estava lá, sempre perto da mãe, cochichando, fazendo dengos... Que ódio!... (ROSA, 2009, p. 220)

A imersão num plano narrativo que perpassa o pensamento de Tião favorece não apenas a exposição das circunstâncias que produzem o conflito, mas também permite a figuração de um desejo latente, desejo que, inicialmente, formula-se como súplica e como indignação: “Mas Deus havia de castigar aquilo tudo. Não estava direito, não estava não!” (ROSA, 2009, p. 220). Paulatinamente, as reflexões do menino adquirem um tom resignado, alimentando esperanças de algum dia ter forças para enfrentar o homem demoníaco: “Mas Tiãozinho espera... Há-de chegar o dia!... Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho... Ah, isso vai!... Há-de tirar desforra grande, que Deus é grande!... (ROSA, 2009, p. 221). Pouco depois, diante da acumulação das ofensas de Soronho, a lamentação de Tião converte-se em um desejo de morte: “Por que é que não foi o seu Agenor Carreiro quem a morte veio buscar?! Havia de ter sido tão bom!...” (ROSA, 2009, p. 226). Por fim, completamente tomado pelo ódio, o fluxo de pensamento do menino envolve explicitamente um desejo homicida: “Enlameado até a cintura, Tiãozinho cresce de ódio. Se pudesse matar o carreiro... Deixa eu crescer!... Deixa eu ficar Grande!... Hei de dar conta desse danisco...” (ROSA, 2009, p. 226)

Em linhas gerais, a intriga representada retoma um tema recorrente na mais remota convenção trágica: usurpação do patriarcado e anseio de vingança dos descendentes. Em “Conversa de Bois”, porém, a resolução da situação trágica não é representada como hamartia ou como homicídio premeditado, ela é levada a termo por meio de um acontecimento acidental, reversão radical dos procedimentos empregados ao longo da narrativa, uma vez que, no episódio final, a dissolução das personificações e a convergência dos estratos narrativos encenam a força indeterminada de um agenciamento maquínico. Antes, contudo, de tratarmos essa questão, cabe efetuar alguns apontamentos sobre o tratamento concedido à personificação na fábula narrada pelos bois.

## O devir humano

A caracterização de Rodapião envolve, basicamente, dois traços: esperteza e estúrdia, traços contraditórios que prefiguram a incongruência dessa personagem, desarrozoada pela razão. Trata-se de um tema recorrente na escrita de Rosa, escrita que, aficionada pelo paradoxo, pela contradição e pelo *nonsense*, efetua uma operação no limiar da representação, uma operação em que os dispositivos de escritura revelam-se sob a condição de mecanismos produtores de efeitos de sentido, decorrendo daí a relevância da descrição dos procedimentos que os fundamentam. Já não se trata de representar algo, seja natureza, ideia ou realidade, seja mito, mística ou transcendência, mas de produzir efeitos de realidade ou de transcendência, efeitos místicos ou efeitos de essência, efeitos míticos ou efeitos de naturalidade, trata-se de capturar os movimentos que propiciam a emergência do sentido ou sua ausência programática, “nonada”, recategorizando e reestruturando significações e significâncias. Como aponta Hansen:

Em declarações ou na realidade de sua ficção, observa-se nele uma insistente negação da “lógica”, ora desprezada como padrão linear imposto à compreensão, ora excluída como intelectualismo, ora desenhada como “racionalismo” redutor, ora desqualificada como esquematização exterior. [...]

Pensa-se que ele recusa “lógica” enquanto tal palavra possa operar um padrão genérico ou modelo interposto na representação (“interposto”, pois a própria noção de representação implica o conceito de mediação): seu trabalho consiste em produzir no texto o movimento capaz de conduzir o leitor aquém ou além da representação; sua contínua recategorização e reclassificação linguísticas não se esgotam num mero formalismo ou mero expressivismo que, ambos, reintroduziriam a representação. (HANSEN, 2000, p. 35-6)

Variante de um tema recorrente, a fábula do boi Rodapião apresenta a figura da “racionalidade” sob a alegoria tradicionalíssima da luz: trata-se de um boi “ilustrado”, que examina tudo atenta e exaustivamente: “E ele não era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar... Olhava e olhava, sem sossego” (ROSA, 2009, p. 223) “Tantas vezes quantas são as nossas patas, mais nossos chifres todos juntos, mais as orelhas nossas, e mais: é preciso pensar cada pedaço de cada coisa, antes de cada começo de cada dia...” (ROSA, 2009, p.

227) Ironicamente, o texto mobiliza o tema da observação e, com ele, caracteriza a estupididade do boi que pensava como homem. O uso da primeira pessoa do singular e de sintagmas longos aparecem como traços dominantes na elocução das falas proferidas por Rodapião, indício que, atrelado a um temperamento arrogante, é interpretado, pelos outros bois, como sinal de que ele havia “ficado quase como um homem, meio maluco”:

Era tão esperto e tão estúrdio, que ninguém não podia com ele... Acho que ele tinha vivido muito tempo perto dos homens, longe de nós, outros bois... E ele não era capaz de fechar os olhos p'ra caminhar... Olhava e olhava, sem sossego. Um dia só, e foi a conta de se ver que ninguém achava jeito nele. Só falava artes compridas, idéia de homem, coisas que boi nunca conversou. Disse, logo: – Vocês não sabem o que é importante... Se vocês puserem atenção no que eu faço e no que eu falo, vocês vão aprendendo o que é importante... – Mas, por essas palavras mesmas, nós começamos a ver que ele tinha ficado quase como um homem, meio maluco, pois não...” (ROSA, 2009, p. 222-3)

As lições ministradas por Rodapião aos demais bois são relatadas com profusão: estratégias otimizadas de pastejo, discernimento em relação às espécies venenosas de capim, ações dissimuladas a fim de obter prerrogativas alimentares, mapeamento dos locais sombreados e isentos de moscas, mais propícios, portanto, ao descanso etc. Admite-se, pois, que tais “saberes” resultavam, de fato, em vantagens para esse boi, que era um dos maiores e mais bem nutridos do rebanho. O arremate do retrato de Rodapião, contudo, ao mobilizar as reflexões por ele proferidas, produz um efeito cômico. Tais proposições parecem enigmáticas para os outros bois: “– Cada dia o boi Rodapião falava uma coisa mais difícil p'ra nós bois. Desse jeito: – Todo boi é bicho. Todos nós somos bois. Então, nós todos somos bichos!... Estúrdio... (ROSA, 2009, p. 225) A fórmula silogística tautológica funciona, pois, como evidência de uma contradição: o afã de racionalidade configura-se, em última instância, como falta de juízo: “estúrdio”.

A observação “objetiva” de Rodapião converte-se, pois, em causa de seu aniquilamento. Durante uma longa estiagem, o rebanho é levado para uma pastagem desconhecida, em terreno acidentado, e Rodapião, depois de localizar capim verde e sombra no

alto de uma encosta, deduz que aquele seria o melhor ponto de pastagem, uma vez que ali, de acordo com o seu raciocínio, ele também encontraria água. O risco da empreitada é sumariamente descartado, pois, ele pensa que, com o declive acentuado do terreno, as chuvas intensas de verão teriam removido o solo desagregado, sendo, portanto, segura a trajetória até aquele lugar. Boi Brilhante, narrador do caso, explicita, em vão, seu parecer: “[...] não precisei nem pensar, p’ra saber que, dali de onde eu estava, tudo era lugar aonde boi não ir.” (ROSA, 2009, p. 228). Morre, ali, “Roda-pião”, rolando morro abaixo.

Na narração dos bois, o mecanismo fabular funciona em chave convencional, uma vez que a prosopopeia resulta na afirmação de um princípio moral, de uma doutrina, ou seja, o caso de Rodapião, divertindo, ensina para os demais bois os riscos da racionalidade. No primeiro plano da narrativa, porém, a resolução da fábula é arquitetada de forma distinta, como veremos a seguir.

### **O devir animal**

No derradeiro episódio do conto, armam-se as circunstâncias para a resolução da trama. Se, até aqui, o procedimento narrativo havia sido conduzido por meio de estratos que avançavam paralelamente, articulados pelas intervenções do narrador, agora, observamos a predominância da perspectiva dos animais, que passam a conduzir a narração, enquanto as personagens humanas são tomadas por um estado de sonolência. Agenor fica vulnerável, sua força e sua técnica permanecem em estado de latência. Tião, por sua vez, é capturado em um processo de animalização. Agora, são os bois que relatam a ação do “bezerro-de-homem” que, depois de muito “babar pelos olhos”, dorme caminhando, como um boi. Agenor Soronho projeta-se vagarosamente para fora do carro:

O bezerro-de-homem está andando mais devagar ainda. Ele também está dormindo. Dorme caminhando, como nós sabemos fazer. Daqui a pouco ele vai deixar cair o seu pau comprido, que nem um pedaço quebrado de canga... Já botou muita água dos olhos... Muita...

Os guardas do cabeçalho devolvem a fala:

– O homem está escorregando do chifre do carro!... Vai muito pouco de cada vez, mas nós temos a certeza, o homem está pendendo para fora do cifre-do-carro... Se ele cair, morre... (ROSA, 2009, p. 232)

O sono, suspensão da consciência, abre caminho para uma ligação reversa, para um agenciamento de outra natureza, para um devir animal da criança. Tornar-se animal, nos termos em que o concebem Deleuze e Guattari, lendo Kafka, é traçar uma “linha de fuga”, é encontrar uma saída, saída que implica desfazer as “formas” e as “significações” em favor de uma “matéria não formada”, saída que implica dissipar a formalização que reduz o signo ao designado, conceito ou coisa, procedimento que conduz a escrita de Kafka aos limites da representação:

Tornar-se animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. Os animais de Kafka jamais remetem a uma mitologia, nem a arquétipos, mas correspondem apenas a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades liberadas, onde os conteúdos se libertam de suas formas, não menos que as expressões, do significante que as formalizava. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 20-1)

Deformação da forma, a animalização aparece, na leitura de Deleuze e Guattari, como dispositivo crítico que propicia a recusa sistemática das interpretações míticas ou arquetípicas da obra de Kafka, concebendo seu empreendimento de escrita como uma máquina escriturística que se empenha, com êxito, em problematizar os mecanismos da representação realista. A mesma questão parece ser pertinente na reflexão sobre a obra de Guimarães Rosa, obra que, operando na superfície incorpórea do acontecimento discursivo (DELEUZE, 2009, p. 134), parece funcionar aquém das profundidades ou além transcendências, máquina escriturística que produz deslocamentos na convenção da língua, nos imaginários culturais que ela comporta, na diversidade de seus regimes discursi-



vos contraditórios. Se, nos episódios anteriores, o processo de personificação fabricava identidades e individuações, retomando reiteradamente a questão do olhar, agora, quando Tião mistura-se com os animais, o tema que perpassa a narração é a escuridão, a dissolução das individuações e das identidades. O agenciamento reverte-se. O bezerro-de-homem encosta nos bois, no escuro:

O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes. Ele vive muito perto de nós e ainda é bezerro... Tem horas que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... Ele está lá adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois... Tenho medo que ele entenda a nossa conversa... (ROSA, 2009, p. 233)

A metáfora da luz, imagem da razão, dissipa-se, levando consigo personalidades, personificações e significações, o que se concretiza, tecnicamente, por meio de uma fusão completa dos diversos estratos narrativos que haviam sido construídos ao longo do conto. As subjetividades sucumbem diante de uma descomunal conexão de corpos indiferenciados. Os fluxos narrativos que avançavam paralelamente já não se distinguem: em convergência, eles configuram intensidades que aceleram o ritmo da narração, que figuram um rompante. Força e desejo. Força de um desejo. Desejo Homicida:

– *Mhú! Hmoung!*... Boi... Bezerro-de-homem... Mas eu sou o boi Capitão!... *Moung!*... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... *Hmon! Hung!*... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas! Não, não, sou bezerro-de-homem!... Sou maior que todos os bois e homens juntos. (ROSA, 2009, p. 233)

E logo em seguida:

– Que estão falando, todos? Estão loucos?!... Eu sou boi dançador... Boi dançador... Mas não há nenhum boi dançador!... Não há o-que-tem-cabeça-grande-e murundu-nas-costas... Sou mais forte do que todos... Não há bois, não há homem... Somo fortes... Sou muito forte... Posso bater para todos os lados... Bato no seu Agenor Soronho!... Bato no seu Soronho de cabresto, de vara de marmelo, de pau... Até tirar sangue... E ainda fico mais forte... Sou Tião... Tiãozinho!... Matei seu Agenor Soronho... Torno a matar!... Está morto esse carreiro do diabo!... Morto matado... Picado... (ROSA, 2009, p. 234)

Um tranco, um grito. Agenor cai e é degolado pela roda do carro. A dissolução da individualidade de Tião, menino que devem boi, capturado num agenciamento maquínico, emerge como um acontecimento contingente, como um acidente. Ato inconsciente que concretiza um desejo. Desordem que restaura a ordem. Agenor Soronho é aniquilado por um agenciamento de forças dissolutas, fato sem autoria, sem sujeito. Com dois defuntos na carga, o carro de boi, protagonista, de fato, desse conto, segue viagem “contente – *renbein... nbein...* – e abre a goela do chumaço, numa toada triunfal” (ROSA, 2009, p. 236).

### Considerações finais

Como vimos, em “Conversa de Bois”, Guimarães Rosa empreende uma exploração combinada dos modos de enunciação e dos recursos da prosopopeia, construindo um texto que, ao sobrepor, inicialmente, diversos planos discursivos, narrados paralelamente, promove, por fim, a reversão da convenção técnica que havia balizado sua invenção, o que descrevemos como convergência dos estratos narrativos e como reversão da personificação, convertida em devir animal. Nessa reversão, os elementos ordenados ao longo do enredo precipitam-se num turbilhão que dissipa as fronteiras da identidade e da representação, forjando um corpo paradoxal e indeterminado: “Todos... Tudo... Tudo é enorme...” “Escuridão” e “brilho”. Paradoxo. No limiar da representação, nem altitude, nem profundidade, apenas superfície. Manejo da convenção letrada; “máquina celibatária”.

Se a maior parte da fortuna crítica dedicada à obra de Guimarães Rosa concentra-se no que é por ela representado: sertões, oralidades, místicas, metafísicas, teologias, subjetividades, minorias etc., no presente ensaio, empenhamo-nos em efetuar uma contribuição em uma linha de investigação que promove um deslocamento na abordagem da escrita de Rosa, levantando questões sobre os procedimentos, sobre o "como". Essa reflexão sobre os dispositivos de escrita inscreve-se, contudo, em um domínio crítico que atribui um papel crucial à historicidade das práticas discursivas e, mais particularmente, à historicidade das convenções letradas que se articulam no campo da ficção.

Nessa perspectiva, os estudos de Hansen são decisivos, uma vez que eles desvelam os mecanismos que permitem compreender a escrita de Rosa como uma operação nos limites da representação. Trata-se de um tema que permeia as leituras de alguns dos mais importantes autores do século XX, como vimos no livro de Deleuze e Guattari sobre Kafka, livro que, por sua vez, prenuncia muitos dos temas que, alguns anos depois, constituiriam o cerne de *Mil platôs*. Enfim, se a reflexão sobre os dispositivos de produção de sentido, assim como a reflexão sobre os limites da representação, é pertinente na apropriação filosófica da literatura, por que ela não seria pertinente nos campos da história e da historiografia literária?

### NARRATIVE PROCEDURES IN "CONVERSA DE BOIS"

**Abstract:** This essay proposes to identify the narrative procedures adopted by Guimarães Rosa in "Conversa de Bois", short story of Sagarana. It is a text, which intensively exploring the resources of personification, employs a technique of exposure that overlaps distinct narrative strata, set out in parallel. In the denouement of the short story, there is nevertheless a simultaneous reversal of both processes, in such a way that the convergence between discursive plans results not only in the dissolution of the personifications, but also in the dispersion of individualization of the protagonist, set in a becoming animal. Therefore, we intend to make some notes about the specificities that involve the handling of the literate convention in the writing of Rosa.

**Keywords:** Narrative. Personification. Becoming Animal.

## Referências

- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Kafka para uma literatura menor*. Tradução e prefácio Rafael Godinho. Assírio & Alvim: Lisboa, 2003.
- HANSEN, João Adolfo. *O ó – A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- \_\_\_\_\_. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In SECCHIN, A. C. (org.) *Veredas do sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literária*. Madrid: Gredos, 1975.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

Recebido em 16/02/2015.

Aprovado em 29/05/2015.