

## **“Zoo de signos”**

quando a linguagem devanea animal

**Guilherme Conde Moura Pereira**

(Universidade Federal de Santa Catarina)

### **Resumo:**

Este ensaio parte de uma aproximação do projeto do *Manual de zoofilia* (1991), do escritor brasileiro Wilson Bueno, com o conceito de devir-animal conforme proposto, por meio da filosofia de Spinoza, por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Assim, busca-se investigar como um processo intenso de devir pode ser produzido por formas linguísticas e textuais extensas. Em seguida, propõem-se algumas chaves de leitura para outros textos do autor, *Mar Paraguayo* e *Novêlas marafas*, escritos em um cruzamento entre espanhol, português e guarani, assinalando como, nesses trabalhos, a linguagem abre-se radicalmente como um campo de alteridade e multiplicidade que possibilita um contato com formas de existência diversas.

**Palavras-Chave:** literatura brasileira contemporânea; Wilson Bueno; portunhol; animalidade; animal.

“Na inveja do desejo meu rosto adquiria a nobreza inquieta de uma cabeça de cavalo”  
— Clarice Lispector

### 1. Manual para abrir a forma

Uma imagem constantemente evocada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em seus escritos, especialmente em *Mil Platôs*, para pensar o conceito de devir é retirada de uma das correspondências que o biólogo Jakob von Uexküll escreveu a sua noiva. Esta, em carta anterior, questionara como poderiam a vespa e a orquídea se relacionar e seguir uma mesma lei, uma vez que consistem em organismos com origens e formas tão diferentes. Para esclarecer a questão, Uexküll discorre sobre os processos de desenvolvimento embrionário e a hereditariedade dos animais, para concluir que a adaptação é o fim de toda a formação dos organismos e de seus impulsos genéticos, ou seja, um organismo desenvolve-se, de maneira a se reconciliar com seu mundo circundante (*Umwelt*). No caso da vespa e da orquídea, uma é parte do mundo circundante da outra. A carta termina com a seguinte observação:

Si ahora observas desde este punto de vista las visitas del abejorro a las bocas de dragón, ya no verás en ellos dos seres heterogéneos que en el fondo nada tienen que ver el uno con el otro, sino que divisarás en sus relaciones recíprocas de apariencia maravillosa el factor creado por sus formas mutuamente complementarias (Uexküll, 2014, p. 104)

Embora trabalhem com questões elaboradas a partir das leituras de Uexküll, a concepção de corpo que os dois filósofos mobilizam não é – ou não é exclusivamente, nem principalmente – a do ponto de vista orgânico ou biológico, determinado por sua fisiologia, mas – a partir do pensamento de Spinoza (2011) – do ponto de vista de uma ética, que o delineia por seus graus de intensidade e potência, por suas velocidades e afetos. No lugar de uma fisiologia, há uma cartografia:

um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais. Coube a Espinosa ter destacado essas duas dimensões do Corpo e de ter de-

finido o plano de Natureza como longitude e latitude puras. Latitude e longitude são os dois elementos de uma cartografia (Deleuze & Guattari, 1997, p. 47)

Na filosofia de Spinoza, os corpos definem-se por meio de sua dimensão relacional. Isso fica claro no segundo livro de sua *Ética*, no qual postula que “os corpos se distinguem entre si pelo movimento e pelo repouso, pela velocidade e pela lentidão, e não pela substância” (Spinoza, 2011, p. 62). Esses movimentos, repousos, velocidades e lentidões próprios de um dado corpo são implicados por um outro, “o qual, por sua vez, foi também determinado ao movimento ou ao repouso por um outro (...) e, assim, sucessivamente, até o infinito” (Spinoza, 2011, p. 62).

No contato entre os corpos heterogêneos da vespa e da orquídea, forma-se um bloco de devir, no seio do qual uma linha de fuga, marcada por suas latitudes e longitudes, traça-se, não de um ao outro, mas entre os dois. As intensidades dos afetos da vespa encontram as dos afetos da orquídea, provocando um processo mútuo de variação nas velocidades e nos movimentos moleculares de cada corpo. Cada uma se desterritorializa na outra, mas também se reterritorializa, já que suas próprias velocidades, movimentos, lentidões, repousos e afetos fazem parte desse jogo. O movimento dos fluxos do devir, entre os dois polos do contato, faz-se, então, constante. A vespa captura fragmentos de código da orquídea e vice-versa.

Cada corpo, através do contágio com o outro, reelabora, de forma intensiva, suas possibilidades. É somente por meio da extensão da longitude – as velocidades e lentidões próprias do corpo – que a latitude intensiva pode propagar-se, ou seja, é sempre necessário que os estados de intensidade se distribuam em leques extensivos. Todavia, não é a dimensão extensiva que conduz o movimento, mas a diferença das intensidades, dos fluxos que se distribuem sobre a linha transversal de um devir, de uma zona de vizinhança. Não há uma ordenação, há uma composição, uma criação de estados moleculares, de topografias de afetos. A extensão abre-se e transforma-se. Assim, o desejo, como potência de transformação e aproximação dos corpos, deixa de ser ordenador, de modo a se converter em fluxo criador.

Na cena final de *O Processo*, de Kafka, há uma amostra dessa abertura do corpo para um processo de devir. Josef K. é acompanhado por dois homens até uma pedreira, na periferia da cidade onde vive, para ser executado. Lá, eles despem K. e guardam seus pertences, colocam seu corpo sentado no chão e deitam sua cabeça sobre um bloco. Em seguida, matam-no com uma faca:

na garganta de K. colocavam-se as mãos de um dos senhores, enquanto o outro cravava a faca profundamente no seu coração e a virava duas vezes (...).

– Como um cão – disse K.

Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele (Kafka, 1997, p. 278)

Assim, as últimas palavras de K. diante de sua morte são simplesmente “como um cão”. Trata-se de um sintagma adverbial isolado, um fragmento de frase ou mesmo uma frase cortada, partida, prestes a propagar-se. Essa exclamação surge como uma forma em processo de contágio que se abre em um fluxo de intensidade por-vir, através do contato da linguagem com o limiar de uma multiplicidade animal: o cão. Assim, um estado de intensidade, devir-animal, devir-cão, devir-matilha surge, diante da morte, como uma última emergência da vida que se desdobra e tenta insistentemente se propagar. A frase quebrada, que surge mesmo depois de uma faca ser girada duas vezes em seu coração, libera o fluxo de um afeto que se espalha e sobrevive à própria morte de K.: a vergonha que deve sobreviver a ele.

Nesse caso, a frase partida funciona como um ponto extensivo a partir do qual a intensidade se propaga. Há um indicador de princípio comparativo (“como”), um princípio de forma, a borda de uma forma, que se desfaz, libera seus fluxos, seus afetos e suas velocidades, na medida em que é incompleto. O estado lacunar da fala faz com que esta trace, intensivamente, uma linha de fuga. Em literatura, a entrada em um processo de devir é possibilitada pela extensão de uma forma ou de uma forma em abertura para o contágio que se materializa, na escrita, por meio de uma sintaxe própria.

Em um percurso de elaboração de formas em abertura, o escritor brasileiro Wilson Bueno desenvolveu um procedimento próprio de uma escrita ilimitada, que se converte em uma topografia erótica de desejos e devires, através das pequenas prosas poéticas que compõem seu *Manual de zoofilia*, de 1991, e que se espalharam por revistas, jornais, sites – como *Nicolau*, *Germina*, *Zunái*, *Rascunho*, “Trópico”, *Idéias* e *Estado do Paraná* – e arquivos inéditos<sup>1</sup>. A perspectiva de uma escrita ilimitada surge justamente com o movimento constante de publicação e republicação que extrapola a dimensão do livro – procedimento interrompido pelo assassinato do autor em 31 de maio de 2010.

---

<sup>1</sup> A publicação na *Germina* afirma que existiriam treze textos inéditos para compor uma nova edição ampliada do *Manual de zoofilia* – publicado originalmente, em 1991, pela editora Noa Noa e reeditado, em 1997, pela editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Isso nunca se concretizou. Dezesete textos que não estavam reunidos nas primeiras edições foram publicados em revistas e sites e, no computador de Bueno, havia uma pasta nomeada “Amor Animal”, que contava com mais um texto até hoje inédito: “Ariranhas”.

Esses pequenos textos em prosa elaboram imagens poéticas de relações eróticas, constituídas a partir de signos genéricos no plural que remeteriam a animais, como "Cavalos", "Raposas", "Cadelas", entre outros, transbordando até "Crianças", "Chuvas", "Anjos" e "Leitores".

Em um primeiro momento, essa variedade expõe que as potências do animal, os seus devires, não estão necessariamente ligados a suas determinações fisiológicas ou biológicas, pelas categorizações da zoologia e das suas taxonomias, mas constituem-se a partir dos seus afetos e das velocidades moleculares de seus corpos. Por isso, crianças ou leitores podem ser mais aproximados das desconhecidas potências animais do que das normativas características humanas.

Julietta Yelin, ao refletir sobre as tensões provocadas pelo animal nas literaturas de Wilson Bueno, argumenta que a constante mistura de corpos e ações, no *Manual de zoofilia*, "combinada con la inestabilidad de la voz, que no se sabe muy bien de dónde proviene ni a quién se dirige, y sumada a las elipsis, las inversiones sintácticas y los anacolutos" (Yelin, 2011, p. 205), produz "zonas de trânsito" geradoras de estados de intensidade. Por exemplo, em "Gatos", em vez de definidos por seus traços formais e homogêneos, os animais são constituídos por uma cadeia heterogênea de imagens, através dos jogos de seus afetos:

Notar deles como os dois olhos se acendem no escuro e o jeito como que ondulam invisíveis. Estão sempre perguntando desde a sua íris-de-espelhos. O mistério de que nada digam, só perguntem, é o que intriga e faz de um gato, mais que um dicionário novo, uma girafa, muito mais que uma tartaruga no cio.

Amor? Que escorregadia resposta ausente pelo desvão do telhado.

Um gato, então, pode ser a continuação do banzo expectante com que um homem olha, olha, de sua janela do décimo andar, e a rua, a praça, molhadas de chuva, a nada e nada lhe respondem. A sobriedade pálida da tarde.

Encharcados os pardais na copa dos oitis sequer chilreiam. (Bueno, 1997, pp. 18-19)

A heterogeneidade radical das imagens criadas para compor o devir dos gatos não permite que elas sejam tomadas como símiles simples. Não há nenhum traço de semelhança formal a ser retirado de "um dicionário novo", "uma girafa", "uma tartaruga no cio" e "a continuação do banzo expectante com que um homem olha...". Essa não representatividade das imagens é reforçada pelo uso das formas adverbiais de intensidade – «mais», «muito mais» – elencadas para acompanhá-las. O linguista belga Vidal H. Séphiha (1970) insere tais construções adverbiais – ele, no francês, refere-se a, por

exemplo, «très», «*beaucoup*» e «*fort*» – no campo dos intensivos, instrumentos linguísticos que levam uma noção a seu limite ou a além dele<sup>2</sup>. Assim, a imagem do gato encontra as do dicionário, da girafa ou da tartaruga, para gerar uma diferença de intensidades, compondo uma outra intensidade, que vá além de seus limites formais. Esse tipo de construção se repete em textos em que o devir do animal ultrapassa as suas próprias características e definições fisiológicas como, em “Camaleões”, “O camaleão é mais, bem mais que um réptil de faiscante colorido” (Bueno, 1997, p. 37).

A composição de corpos informes encontra uma radicalização no texto “Anjos”, no qual a expressão comparativa “igual que” produz analogias que não se cristalizam em uma unidade de conhecimento, desarticulando, pois, o princípio da símile. Nesse caso, tal expressão funciona como elo de conjunção entre os diferentes afetos de um corpo que se encontra em trânsito por múltiplas zonas de vizinhança. Isso faz a sintaxe se partir, ou melhor, abrir-se em uma incompletude. Assim como na última fala de Josef K., a forma abre-se em um leque de intensidades:

e oferecerei um anjo morto dentro de uma mala, igual que um mágico de sua ilusão sozinha igual que um SS, botas, tacões, máusers geladas, igual que um pária, uma mãe demente que carregasse o filho afogado no colo, igual que um pinel, um ente do abismo, igual que este que aqui vai, bambo e noturno, o paletó amassado da noite em que regressa, igual que um chaplin, o projeto sempre adiado de que um dia, quem sabe, venha a se tornar, de si, um vagabundo, igual que esta mesa em que você me abandonou de borco, anjo, com copos de campari por todos os lados, igual que um bolero, anjo, feito de bofetões, solidão e trapaça, igual que. (Bueno, 1997, p. 61)

A topografia de corpos elaborada por esses textos adquire uma variedade de possibilidades que permite uma criação de linhas de fuga múltiplas. Um mínimo deslocamento aparentemente imperceptível – um “movimento haicai de uma vida batendo ardente num coração de arroz” (Bueno, 1997, p. 7) – é capaz de mudar todo o desenho dos mapas. Isso, porque os bichos de Wilson Bueno se espalham e se transformam, suas intensidades percorrem o mundo através de palavras e passam de um ao outro, alternam velocidades e lentidões, variam seus movimentos. Esse trânsito de corpos engendra um movimento de passagem do bestiário para o manual.

Historicamente, os bestiários funcionaram para a composição de imagens de diferentes teores – científico, ficcional – dos animais. Wilson

---

<sup>2</sup> Cf. Séphiha, V. (1970). Introduction à l'étude de l'intensif. *Langages*, 5(18), 104-120. Deleuze e Guattari recorrem a esse mesmo texto quando estão propondo a leitura de procedimentos linguísticos que caracterizam como *intensivos* e *tensores* nos escritos de Kafka.

Bueno, inclusive, trabalhou com alucinações e (re)montagens dessas imagens em seu *Jardim zoológico* (1999). A conversão de um bestiário em um manual desarticula a descrição e a figuratividade dos animais para compor uma prática da animalidade, uma ética da animalidade, um conjunto de procedimentos de devir, um jogo de composição de corpos, um caderno de topografias afetivas. Segundo Spinoza, quanto mais um corpo consegue modificar-se com outros e arranjar-se, mais ele é capaz de aumentar suas potências. Nesse sentido, também o bestiário se torna mais potente, conforme suas imagens e figuras se desarticulam e se rearranjam continuamente, para produzir um devir-manual, um devir-bicharada.

Visto que todo devir precisa ser produzido, criado, por meio do contato com algum elemento, nesses textos de Wilson Bueno, os trânsitos, as vizinhanças, as topografias, o traçar das linhas são possibilitados pelo desejo erótico. Assim, o erotismo torna-se condição de possibilidade de uma escrita ilimitada que, através de velocidades e afetos, permite a passagem de estados de intensidade através da abertura de formas sintáticas. Nesse projeto, o amor espalha-se pela extensão dos textos, desbaratando as possibilidades dos corpos, as suas variações de potência, sendo ele mesmo nunca próprio de um corpo ou de outro, senão um acontecimento *entre* os corpos. Isso fica claro em "Dragões", ali entre dois sujeitos passa um dragão, um amor que também é devir-animal, não uma forma fixa, e sim uma composição de afetos: "O dragão tem o instinto, a fera, e se esconde, ancestral, na memória humana, mas, se fico sozinho ou me flagro no claro, vejo dúbios monstros tristes – eu, você, o dragão como uma árvore moritura que pende na terceira curva do rio" (Bueno, 1997, p. 13).

Nesse campo de forças do desejo, movem-se afetos que tanto podem aumentar as potências dos corpos, afirmando a vida, quanto podem as diminuir, lançando-os em redes de morte. O amor na condição de encontro entre corpos requer um estado não de passividade, mas de ação e decisão, uma postura de composição de afetos, uma ética.

## 2. Devanear o portuñol zoofílico

A partir do neologismo «filozoofia», cunhado por Antônio Fraga, Alexandre Nodari (2017, p. 21) questiona:

será que *filozoofia* não seria o nome mais adequado para aquilo que chamamos de literatura, permitindo vê-la como uma terceira margem entre ficção e saber, animalidade e humanidade (fala), em que saber (sofia) e vida (zoo) são inseparáveis e indiferenciáveis (so/zoo), um saber ligado à vida, um saber vital, pois que implica (...) adentrar a existência, a vida, de outros seres?

Em outro contexto, Evando Nascimento aponta que os textos de Clarice Lispector, através de um mecanismo de “intertroca” entre planos de existência, compõem “uma verdadeira *zoografia*, termo que em grego designava a ‘pintura do vivo’”, na qual a constituição do humano necessariamente implica “passagem e risco pela alteridade, próxima ou distante” (Nascimento, 2011, p. 143).

Em ambos os casos, o radical grego «zoo» é empregado para conceber a literatura – em uma indecidibilidade entre saber e grafia – como um encontro vital com a alteridade, um modo de trânsito entre existências diversas. Por meio dessas reflexões, podemos pensar o termo «zoofilia» presente no título do projeto de Wilson Bueno como indicativo de que essa relação com a vida de um outro, nesse caso, dá-se eroticamente, com afeição e desejo, em um contato entre corpos.

Jacques Derrida, ao responder à questão “*Che cos’è la poesia?*”, pensa a poesia também como espaço de uma relação corporal e amorosa com uma vida outra, como “o que você deseja aprender, porém do outro, graças ao outro e sob ditado, de cor” (Derrida, 2006, p. 113). Em sua perspectiva, a poesia é indissociável de uma configuração sempre singular e diversa, elaborada por ele justamente através da imagem de um animal, um pequeno ouriço que se expõe ao acidente em uma estrada.

Em seu *Mar Paraguayo* (2005), texto composto como monólogo de uma personagem autointitulada marafona del Balneário de Guaratuba e tecido em um cruzamento entre o português, o espanhol e uma variante paraguaia dicionarizada do guarani, Wilson Bueno arma uma fórmula poética que poderia condensar esse conjunto de concepções acerca da literatura: um “zoo de signos” (Bueno, 2005, p. 11).

Tal sintagma, presente na abertura do livro, aponta para uma diferença procedimental em relação ao *Manual de zoofilia*. Ao passo que este – em um projeto de escrita contínua – abarcava textos que se convertiam em zonas de trânsito a um devir-animal, *Mar Paraguayo* propõe uma operação em que a própria linguagem entra em devir-animal e adentra outras formas de existência, com seus signos convertendo-se em viventes múltiplos de um zoo. Tal proposição se reforça ao considerarmos que, na ontologia dos povos guarani, a alma de um vivente coincide com uma palavra, a sua *ñ’eẽ*, que habita seu corpo e possibilita sua existência. O monólogo da marafona inicia-se, justamente, com: “Ñ’eẽ./ Yo soy la marafona del balneário” (Bueno, 2005, p. 12).

Como observamos, no *Manual...* a mobilização erótica da animalidade ocorre através um esgarçamento das formas sintáticas, seja pela aplicação de



intensivos, seja por símiles contínuas, heterogêneas, desarticuladas e incompletas. Em outros trabalhos de Bueno, essa operação de abalo na linguagem por potências animais assume diferentes configurações. *Jardim zoológico* constitui-se de uma série de montagens tanto das figuras fantásticas que constrói quanto dos diversos regimes discursivos anacrônicos e, até mesmo, contraditórios que mobiliza – desde os bestiários medievais até os relatos de cronistas da colonização e as diversas mitologias ameríndias. Por sua vez, em *Cachorros do céu* (2005), a narração de fábulas pervertidas faz-se por meio de construções sintáticas gaguejantes, repletas de aliterações, assonâncias e paranomásias, além de sintagmas adverbiais quiméricos. Já em *Meu tio Roseno, a cavalo* (2001), com uma aproximação entre escrita e oralidade, o texto entrecortado por palavras em guarani encena o movimento das galopadas do cavalo que carrega tio Roseno em sua jornada pela fronteira do Brasil com o Paraguai.

O procedimento em *Mar Paraguayo* consiste em mobilizar vários desses recursos presentes em outros trabalhos do autor – anteriores ou posteriores – e integrá-los a um processo de abertura intensa da *linguagem* por meio da colisão entre diferentes *línguas*: “No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem” (Bueno, 2005, p. 11). Em uma nota que acompanhava a primeira publicação de um trecho do livro, em 1987, no periódico *Nicolau*, o autor mobiliza uma imagem capaz de sintetizar esse movimento convulso da sintaxe: um “vértice textual onde as grafias perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo” (Bueno, 1987, p. 25).

Nessa voragem-vórtice, a marafona arma seu zoo de signos em constante variação. A oscilação entre diferentes idiomas constitui, assim, um campo de alteridade radical dentro da própria linguagem. Esse campo tecido textualmente se intensifica com uma proliferação de imagens animais, especialmente quando a marafona trata de seus desejos eróticos. Polvos, gafanhotos, aranhas, lagostas, escorpiões, pássaros, cavalos, cachorros, formigas e outros se amontoam entre as palavras. Porém, para além disso, a linguagem e as línguas são constantemente associadas a animais que incidem violentamente sobre o corpo, como as palavras do guarani que tomam o texto como um formigueiro:

No, el guarani es inofensivo e me garfo com ele, toda mordida de tahiis tahiiguaicurú<sup>3</sup>, sílfides, aracutí, aririi, pucú. Hormigas aladas que me escolhem el canto da boca para penetrarme, insistentes, sua alas, la dança nupcial del abismo, sus revoedos al derredor de las fossas nasales, sus

---

<sup>3</sup> Segundo o elucidário do guarani proposto por Bueno em *Mar paraguayo*, «tahií» designaria formigas e «tahiiguaicurú», um tipo de formiga.

entrantes agonias, ah, el guarani amolece-me los huessos: tahiiguaicurú, airii, aracati, pucú, pucú. (Bueno, 2005, p. 28)

Esse trabalho dentro de uma sintaxe em turbilhão sobre um campo de alteridade se estende nas literaturas de Bueno. No livro póstumo *Novélas marafas*, oito textos – alguns com publicação anterior em revistas e periódicos, em procedimento semelhante ao identificado no *Manual...* – também são narrados pela marafona e se tecem com linhas de idiomas tão distintos quanto aranhas e escorpiões, conforme uma das imagens de *Mar Paraguayo*: “o que vá de secreta identidad entre estos dos cosas absolutamente distintas: arañas y escorpiones?” (Bueno, 2005, p. 35).

Em uma dessas “novélas”, “Malabares: ãmba’e che remimo’ã”, joga-se com a palavra francesa «*devenir*» através da palavra «*devanear*», transformando o conceito de *devenir-animal* em *devanear-animal*: “ora se ponía el señor Mantalbán de cócoras e *devaneava-se* coejo, tapiti, tapitimichimiray’mi, dos orejas de pelúcia e unos dentóns de frente traspasando la boquita-en-flor, puro plástico, pura burla; ora ora se hacía león” (Bueno, 2018, p. 136). Esse jogo paranomástico reconfigura o conceito filosófico tornando-o um procedimento de linguagem. Diante disso, talvez seja possível propor que, em literatura, *devanear animal* corresponde ao *devir-animal* da própria linguagem: a sua abertura para as intensidades de uma outra existência.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Bueno, W. (1987). Mar paraguayo. *Nicolau*, 1(6), 12-13.
- Bueno, W. (1997). *Manual de zoofilia*. Ponta Grossa, Brazil: UEPG.
- Bueno, W. (2005). *Mar paraguayo*. Buenos Aires, Argentina: Tsé-Tsé.
- Bueno, W. (2018). *Novélas marafas*. Montevideo, Uruguay: La Flauta Mágica.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4* (S. Rolnik, Trans.). São Paulo, Brazil: Editora 34.
- Derrida, J. (2006). Che cos'è la poesia? (M. Siscar & T. Rios, Trans.). *Inimigo Rumor*, 10, 113-116.
- Kafka, F. (1997). *O processo* (M. Carone, Trans.). São Paulo, Brazil: Companhia das Letras.
- Nascimento, E. (2011). Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector. In M. E. Maciel (Ed.), *Pensar/escrever o animal: Ensaios de zoopoética e biopolítica*. (pp. 117-148).
- Nodari, A. (2017). Filozoofia. *Revista Canguru*, 2, 21-27.
- Séphiha, V. (1970). Introduction à l'étude de l'intensif. *Langages*, 5(18), 104-120. doi: <https://doi.org/10.3406/lgge.1970.2031>
- Spinoza, B. de. (2011). *Ética* (T. Tadeu, Trans.) (2nd ed.). Belo Horizonte, Brazil: Autêntica.
- Uexküll, J. J. von. (2014). *Cartas biológicas a una dama* (T. Bartoletti e L. C. Nicolás, Trans.). Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Yelin, J. (2011). Animales errantes: Dos reflexiones sobre la zooliteratura de Wilson Bueno / Animais errantes: duas reflexões sobre a zooliteratura de Wilson Bueno. Aletria: *Revista de Estudos de Literatura*, 21(3), 201-207. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.21.3.201-207>