

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA ESCOLA
SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES -
PPGLA**

JACKELINE MENDES BRANDÃO

**A SUBJETIVIDADE ANIMAL EM *o outro e outros contos*, DE
BENJAMIN SANCHES**

Manaus/Am
2020

JACKELINE MENDES BRANDÃO

**A SUBJETIVIDADE ANIMAL EM *o outro e outros contos*, DE
BENJAMIN SANCHES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Prof. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro

Manaus/AM
2020

JACKELINE MENDES BRANDÃO

A SUBJETIVIDADE ANIMAL EM *o outro e outros contos*, DE BENJAMIN SANCHES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Aprovado em 29 de maio de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora:

DRA. JUCIANE DOS SANTOS CAVALHEIRO (PPGLA-UEA)

Membro interno:

DR. MARCOS FREDERICO KRÜGER ALEIXO (PPGLA-UEA)

Membro externo:

DR. GERSON ALBUQUERQUE (PPGLI-UFAC)

Membro suplente interno:

DR. ALLISON MARCOS LEÃO DA SILVA (PPGLA-UEA)

Membro suplente externo:

DRA. NÍCIA PETRECELI ZUCOLO (PPGL-UFAM)

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

817s	<p>BRANDAO, JACKELINE MENDES A SUBJETIVIDADE ANIMAL EM o outro e outros contos, DE BENJAMIN SANCHES / JACKELINE MENDES BRANDAO. Manaus : [s.n], 2020. 90 f.: color.; 30 cm.</p> <p>Dissertação - PGSS - Letras e Artes (Mestrado) - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020. Inclui bibliografia Orientador: Cavalheiro, Juciane dos Santos</p> <p>1. subjetividade. 2. animal. 3. Benjamin Sanches. 4. contos. I. Cavalheiro, Juciane dos Santos (Orient.). II. Universidade do Estado do Amazonas. III. A SUBJETIVIDADE ANIMAL EM o outro e outros contos, DE BENJAMIN SANCHES</p>
------	---

Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463

Dedico a meu pai, avô e melhor amigo,
Izidio Brandão, que nunca soltou minha mão,
mesmo quando insisti em caminhar sozinha.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por conceder a vida, força e sustento.

À minha avó, mãe e melhor amiga, Terezinha Brandão, a gratidão pelo amor, cuidado e orações incessantes.

Aos meus pais, José Carlos e Juracy, referências primárias de luta, persistência e resiliência, indispensáveis na trajetória.

Às minhas filhas amadas, Alice e Manuela, que motivam e impulsionam, diariamente, meu caminhar.

Ao meu esposo Rossine, por todo amor, companheirismo e confiança, tão necessários em minha vida.

Às minhas irmãs e sobrinhas, Daniela, Eduarda, Gabriela e Fernanda, pela inspiração e alegrias compartilhadas. Esta conquista é nossa!

Por fim, à minha orientadora, professora Juciane Cavalheiro, pela disponibilidade, paciência e ternura presentes em cada olhar e diálogos ao longo do curso. Minha eterna gratidão.

A SUBJETIVIDADE ANIMAL EM *o outro e outros contos*, DE BENJAMIN SANCHES

RESUMO

Este trabalho aborda parte da contística de Benjamin Sanches que corresponde à obra *o outro e outros contos* (1963), particularmente, sobre os contos: “somente a morte”, “touro guarujá”, “coágulo de sombras”, “o bicho”, “gula gume”, e “o tartaruga”; narrativas pertencentes ao segundo livro de Sanches, que fora publicado quando o autor participou de um grande movimento literário surgido no Amazonas, o Clube da Madrugada. Considerando que a animalização dos homens e a humanização dos animais é uma característica preponderante nas narrativas de Sanches em *o outro e outros contos*, damos notoriedade aos bichos que protagonizam histórias, pois emergem a partir de um novo olhar sobre a questão animal. Nesse sentido, o presente estudo discorre sobre a trajetória da representação do animal e sua relação com o outro nas narrativas analisadas, com atenção à subjetividade animal nos contos, verificando as marcas linguísticas, noção de pessoa e não pessoa, teorias defendidas por Émile Benveniste, que estão impressas por meio da subjetividade, contemplando o uso relativo do tempo, espaço e sujeito da enunciação. Desse modo, as teorias foram fundamentais para entendermos a subjetividade nos contos de Benjamin Sanches, sobretudo a linguagem e intersubjetividade em consonância com as ideias defendidas por Benveniste.

Palavras-chave: subjetividade; animal; Benjamin Sanches; contos.

ABSTRACT

This work deals with part of Benjamin Sanches' storytelling, which corresponds to the work *the other and other stories* (1963), particularly about the stories: "only death", "guarujá bull", "shadow clot", "the animal", "Gluttony edge", and "the tortoise"; narratives belonging to Sanches' second book, which was published when the author participated in a great literary movement that emerged in Amazonas, the Clube da Madrugada. Considering that the animalization of men and the humanization of animals is a preponderant characteristic in Sanches' narratives in *the other and other tales*, we give notoriety to the animals that lead stories, as they emerge from a new look on the animal issue. In this sense, the present study discusses the trajectory of the representation of the animal and its relationship with the other in the analyzed narratives, with attention to the animal subjectivity in the stories, verifying the linguistic marks, notion of person and non-person, theories defended by Émile Benveniste, that are printed through subjectivity, contemplating the relative use of time, space and subject of enunciation. In this way, the theories were fundamental for understanding subjectivity in Benjamin Sanches' tales, especially language and intersubjectivity in line with the ideas defended by Benveniste.

Keywords: subjectivity; animal; Benjamin Sanches; tales.

A libertação animal é também uma libertação humana.

Peter Singer

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Benjamin Sanches <http://catadordepapeis.blogspot.com> p. 16
- Figura 2 –Reunião do Clube da Madrugada <http://acroatico.blogspot.com/> p. 20
- Figura 3 – O mulateiro – Praça da Polícia <http://manausontemhojesempre.blogspot.com/>
..... p. 20
- Figura 4 – Placa em Homenagem ao Clube da Madrugada –
<http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com>.....p. 23
- Figura 5 – Argila - <http://catadordepapeis.blogspot.com>p. 25
- Figura 6 – A Tarde. Manaus, 16 de maio de 1960 - <http://catadordepapeis.blogspot.com>
.....p. 26
- Figura 7 - o outro e outros contos, 1998, 2ª edição <http://editoravaler.com.br/>..... p. 27

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 13
CAPÍTULO I – O ESCRITOR E A CRIAÇÃO	p. 15
1.1 Introdução.....	p. 15
1.2 Benjamin Sanches e o Clube da Madrugada.....	p. 15
1.3 A criação estética de Benjamin Sanches.....	p. 24
CAPÍTULO II – A TEMÁTICA ANIMAL NA LITERATURA.....	p. 38
2.1 Introdução.....	p. 38
2.2 Ficções animalistas de escritores brasileiros a partir do séc. XX.....	p. 39
2.3 Narrativas da animalidade na literatura de Sanches.....	p.52
CAPÍTULO III – A SUBJETIVIDADE E OS ANIMAIS BENJAMINIANOS	p. 56
3.1 Introdução.....	p. 56
3.2 Algumas considerações sobre a subjetividade.....	p. 56
3. 3 A marcas linguísticas em <i>o outro e outros contos</i>	p. 60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 86
REFERÊNCIAS	p. 89

INTRODUÇÃO

Escrever sobre o animal ou descrevê-lo sempre foi um desafio para o homem, pois, ao representar o animal, estaria o homem escrevendo sobre sua própria animalidade. A partir desse entendimento, em muitas narrativas orais e escritas, é possível identificarmos relatos sobre a humanização dos bichos e a animalização do homem, como também diversas discussões que perpassam os limites entre animalidade e humanidade, o que possibilita a leitura e compreensão do quão relevante são os estudos voltados para essas questões.

O tema animal, para tantos escritores da literatura brasileira, foi apresentado, muitas vezes, com sentimentos e emoções humanas que permite ao leitor o entendimento do animal como um ser também humano, uma vez que pensa, sente e age como o homem. Não distante dessa observância, o escritor Benjamin Sanches elegeu o animal como um dos elementos centrais de suas narrativas, por isso propomos a investigação desses registros, como instrumento de análise para a observação da representação do animal de sua relação com o outro.

O poeta e contista amazonense Benjamin Sanches foi membro do Clube da Madrugada e teve duas obras publicadas, um livro que reúne poemas, intitulado *Argila*, publicado em 1957, e um de contos, *o outro e outros contos*¹, obra composta por 23 narrativas, publicado em 1963.

De modo singular, Benjamin Sanches faz da “humanização de tudo a chave do seu segredo” (Graça, 1998, p. 14). Ao prefaciar o livro de contos de Benjamin Sanches, Antônio Paulo Graça tenta revelar, em “Os mistérios de Benjamin Sanches”, toda a inovação de um escritor e poeta amazonense que viveu em um “ambiente literário que comportava invenções” (Graça, 1998, p.13).

Benjamin Sanches investe, em *o outro e outros contos*, de forma cautelosa, no surpreendente, seja através do seu aspecto estético – a opção por minúscula nos títulos, por exemplo –, seja pela preponderância em elevar os animais a uma categoria humana – de modo a criar ou manter uma ética desejada em relação à vida dos outros.

¹ O título da obra está grafado com letras minúsculas, bem como os títulos dos contos, personagens e citações contidas na obra, prevalecendo, desse modo, a vontade do autor.

Realizamos esta pesquisa por meio de levantamentos bibliográficos e exploratórios, de modo a atender os interesses da análise. Está dividida em três momentos: no primeiro, destacamos a participação do autor na Cube da Madrugada e discorremos sobre a literatura produzida por ele, sobretudo, a criação estética em suas obras literárias. No segundo momento, pautamos sobre algumas narrativas que versam sobre o animal na literatura, particularmente, em narrativas produzidas no século XX, levando em consideração os contextos histórico e sócio-cultural, nos quais essas obras estão inseridas, quando alguns escritores retratam o animal sob uma nova perspectiva, enfatizando a temática animal e sua relação com os outros seres. Destacamos também a animalidade presente na literatura benjaminiana, a partir da opção pela escrita a partir dos animais representados nos contos. Finalmente, no terceiro, identificamos e analisamos a representação do sujeito e sua relação com o outro por meio das marcas linguísticas, apontando a subjetividade presente nos contos da obra *o outro e outros contos*.

Elegemos para a nossa pesquisa seis contos, a saber: “somente a morte”, “gulagume”, “o tartaruga”, “o bicho”, “touro guarujá” e “coágulo de sombras”, por apresentarem o animal como um dos personagens centrais dessas narrativas.

A pesquisa pauta-se, portanto, na análise da representação do animal e de sua relação com o outro por meio da subjetividade, tomando como objeto de investigação contos do escritor Benjamin Sanches (1915-1978), com o objetivo de investigar, particularmente, a noção de pessoa e não pessoa presentes nessa relação.

CAPÍTULO I

O ESCRITOR E A CRIAÇÃO

1.1 Introdução

Neste primeiro capítulo discorreremos sobre a literatura produzida por Benjamin Sanches, para isso apresentaremos um pouco de sua biografia, a fim de observarmos os caminhos que conduziram o escritor ao movimento intitulado Clube da Madrugada. Atentaremos para as perspectivas do grupo e as ideologias defendidas por eles, que de certo modo refletiram nas produções literárias de Benjamin Sanches.

Considerando, à princípio, que não há muitas informações sobre a vida pessoal do escritor, sua participação no Clube da Madrugada, bem como as publicações dos poemas divulgados pela imprensa, são subsídios fundamentais para tecermos os elos que permitirão um maior aprofundamento sobre o estudo da trajetória de vida do autor e a análise de algumas particularidades de suas obras.

Outra questão que discutiremos neste capítulo, é a criação estética da obra benjaminiana, onde refletiremos sobre alguns aspectos da obra *o outro e outros contos*, principalmente, relacionados aos contos que propomos a análise neste estudo. Não desconsideraremos a primeira obra publicada pelo autor, *Argila* (1957), pois os versos assinalados por Sanches também carregam traços peculiares do autor.

Para a observação dos elementos empregados pelo autor em suas criações literárias, recorreremos aos estudos introdutórios de Paulo Graça no livro *o outro e outros contos* e a crítica de Nícia Zucollo que publicou em 2005, a obra *Contos de Sagração – Benjamin Sanches e experimentação estético-formal*, uma análise minuciosa dos contos de Sanches, a partir do experimentalismo adotado por ele.

1.2 Benjamin Sanches e o Clube da Madrugada

Este ser e não ser que vive em mim
Inacessível ao meu pensamento,
No divagar do meu mundo interior
Subsistindo em mim independente.

Benjamin Sanches

O escritor Benjamin Sanches de Oliveira nasceu em Manaus, no dia 21 de abril de 1915 e embora as informações sobre sua biografia sejam escassas, é por meio de suas obras literárias, participação no Clube da Madrugada e suas contribuições no Jornal do Comércio e no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, que podemos obter algumas referências sobre a trajetória do autor.



Figura 1 – Benjamin Sanches.

Fonte: <http://catadordepapeis.blogspot.com/>

Sanches possui o título de engenheiro agrônomo, onde exercera a profissão por muitos anos no serviço público, atuando como Diretor Geral da Secretaria de Produção e Secretário de Produção, em cargo interino. Também exerceu o cargo de Diretor do Cheik Club, importante associação manauara em décadas passadas.

Quanto aos seus primeiros passos literários, podemos inferir que Benjamin Sanches iniciou por meio de poemas escritos que eram publicados no Jornal do Comércio na década de 50. E foi a partir de uma das publicações dos poemas do autor que descobrimos uma curiosidade sobre Benjamin Sanches: a paixão que nutria pelo Nacional Futebol Clube, agremiação esportiva brasileira, da cidade de Manaus. A feição pelo esporte foi registrada em uma quarta-feira, de 24 de agosto de 1967, no Jornal do Comércio, onde o autor foi citado como um dos “bons nacionalinos de nossa Manaus”, em uma nota que tinha por título “Conclamação de um nacionalino”, seguido da publicação do poema “Desportista

Suburbano”, de autoria do próprio autor, como podemos observar pelos versos do poema publicado:

Desportista suburbano
Meu amigo sofredor
Você entrou pelo cano
Por não ouvir meu clamor

Não é só o azul e branco
Que nos dá fora e vigor
É a “estrela solitária”
Segredo do nosso ardor

Não pense que estou gozando
Pode crê, isto não quero!
Eu até fiquei bem triste
Com aqueles dois a zero

Todo mundo há muito sabe
Desde nosso Norte ao Sul:
Só quem ruge no Amazonas
É o feroz Leão Azul
Portanto, vem meu amigo
Curar a sua ferida
Pra você tenho uma vaga
Na nossa “maior torcida”

Benjamin Sanches também foi membro da União Brasileira de Escritores do Amazonas, popularmente conhecida na época como UBE e também participou do Prêmio Jaraqui de Literatura 68, com a comissão julgadora na categoria contos, juntamente com os contistas Djalma Batista e Carlos Gomes.

O escritor Robério Braga, revela que manteve contato com Benjamin Sanches num

determinado tempo de sua vida, e, ainda que não fossem tão próximos, Braga assinalou algumas observações que fizera sobre Sanches. Tais informações estão contidas na apresentação da obra *o outro e outros contos*:

Manso, silencioso, de quem todos ali pareciam desconhecer o valor do escritor e os sonhos esbranquiçados pelo tempo. Era quase um ancião de respeito, quando cheguei alvoroçado, cabelos aos ombros confiante em tudo e todos. A ele faltava vigor porque as agruras tinham sangrado todos os encantos. A roupa simples, quase pobre, mostrava, tanto quanto os olhos, a tristeza do homem. (BRAGA, 1998, p. 11)

Braga, também portador de formação agrária, refere-se à Benjamin Sanches quando fora trabalhar com ele no serviço público, onde pôde, com mais proximidade, observar os passos de um escritor reservado, com uma vida simples e de talento ainda desconhecido. O escritor ainda enfatiza o fato de Sanches apresentar no olhar uma notável tristeza, o que denota a percepção do autor ante um homem calmo, de vida simplória e, aparentemente, infeliz. Percepções que reforçam a imagem do autor desconhecido e misterioso, para os que conviveram com ele e aos que, por ventura, leram suas obras quando publicadas e posteriormente, em algumas décadas seguintes.

Ainda em 01 de junho de 1975, na edição 21868, o escritor Arthur Engrácio publicou no Jornal do Comercio (AM) uma nota intitulada “A nova Literatura”, onde ponderou sobre Assis Brasil e a publicação da obra “História crítica da Literatura Brasileira. Assis, conforme Engrácio, apresenta uma “visão completa e bem informada da Literatura Brasileira”, por meio de quatro volumes: “A nova literatura”, “A poesia”, “O conto” e “A crítica”. Sobre o volume I – A nova Literatura, mesmo título da publicação no Jornal, Engrácio enfatiza em relação ao crescimento do autor Benjamin Sanches, que segundo ele, “cresceu” em relação à “visão completa e bem informada” de Assis Brasil, com a obra *o outro e outros contos*.

Nesta publicação de Engrácio no Jornal do Comercio, findamos por saber que na primeira edição de *o outro e outros contos*, em 1963, o livro fora prefaciado por Assis Brasil, com a Editora Sérgio Cardoso, em Manaus. Engrácio acrescenta que a obra foi acolhida pelos críticos como “uma das obras mais representativas no plano da moderna ficção amazônica”.

Para um melhor entendimento da participação de Sanches no Clube da Madrugada, partimos da Semana de Arte Moderna, em 1922, que impulsionou artistas das regiões centrais a inaugurarem no Brasil uma nova era artística, onde poetas, escritores, pintores e

outros renomados manifestavam um novo modo de pensar e fazer artístico. Por meio de pinturas, poesias, danças, palestras, influenciados pelas vanguardas europeias, procuravam romper com os padrões acadêmicos.

Em Manaus, os ecos da manifestação de 1922 soaram décadas após, com a criação da Poesia de Muro, marcada por ideias concretistas. Jorge Tufic, poeta e jornalista brasileiro, foi um dos impulsionadores dessa busca incessante por novas manifestações culturais produzidas aqui no Amazonas, como também Luiz Bacellar, Jorge Tufic, Alencar e Silva, Antísthenes Pinto, entre outros. Mas, somente em 1954, deram início ao movimento literário de maior repercussão no Amazonas, o Clube da Madrugada:

Em 1954, isto é, dois anos antes do aparecimento de Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa e do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) e da projeção de vanguarda da poesia concreta, simultaneamente no Rio e em São Paulo, espreado-se depois pelo país, surgia em Manaus o Clube da Madrugada, entidade de arte e literatura que marcou época e que continua a perturbar o “indiferentismo” de certos “idealistas” ortodoxos que por aqui pervagam. (PINTO, 1992. p. 13-19).

O movimento era constituído por escritores, poetas e intelectuais que discutiam cultura, política e procuravam novos meios de mobilizar o cenário artístico através de produções literárias. Eram artistas tomados por um desejo enorme de “libertação”, almejam novos caminhos para a literatura local, bem como buscavam o rompimento total das tradicionais formas de pensar e do fazer artístico. Esse desejo incessante por quebrar os padrões que eram estabelecidos pela crítica formal, desprendidos de quaisquer categorizações e imposições, levou os membros do Clube da Madrugada a instaurarem um novo cenário da literatura e das demais artes produzidas no Amazonas.

Tal desejo por libertação é notório desde as reuniões dos membros do Clube, pois não dispunham de um local fixo para os encontros. E foi justamente num desses lugares incomuns, sob um pé de mulateiro, que o grupo foi firmado “pois foi. Jovens se reuniram sob a fronde desta árvore, e aconteceu. Quando madrugada, o Clube surgiu. Era novembro, vinte e dois, 1954. E fez-se” (Alencar e Silva, 2004, p. 30). Na Praça da Polícia, em bares, na Ponta Negra, nas ruas ou qualquer outro lugar não convencional, era o cenário ideal para abrigar os manifestantes e seus anseios.

Abaixo, duas imagens que retratam o local dos encontros dos clubistas, a primeira registrada na década de 60, onde aparece reunidos, o poeta e prosador Luis Ruas, o contista

Aluisio Sampaio e no fundo, Lulu Cabral e o poeta Jorge Tufic, e a segunda atualizada em 2012, precisamente, o lugar onde o grupo foi firmado, embaixo do mulateiro:



Figura 2 – Reunião do Clube da Madrugada

Fonte: <http://acroatico.blogspot.com/>



Figura 3 – O mulateiro - Praça da Polícia

Fonte: <http://manausontemhojesempre.blogspot.com/>

Os clubistas não queriam apenas a libertação, mas eram movidos por um sentimento maior, o de transformação. Estavam sedentos desejosos de transformar os pensamentos, os ideais, a música, as pinturas, bem como todo o contexto político, social e cultural. Queriam

expressar através da arte seus sentimentos e, sobretudo, seus desejos pelo novo.

Quanto à intitulação, Clube da Madrugada, emergiu do desejo comum do grupo em identificá-los com um nome que correspondia aos seus interesses, dispensando, assim, qualquer formalidade, uma vez que a palavra “clube” não carrega em si os estereótipos estabelecidos nas Academias. Assim, os clubistas:

Conjecturavam sobre um nome que exprimisse a ideia de uma associação de homens de letras sem qualquer protocolo, ausente inclusive das normas que regulam o funcionamento de grêmios, academias, gabinetes, museus, etc. A solução para o caso era procurada em árvores, no vento, nas águas, nas lendas, em tudo. Saul externava-se contra as expressões modelo como grêmio, sociedade e outras. Ele tinha o apoio da maioria. Lembrou-se, então, de clube. Mas Clube de que? Aqui, uma ponta de mistério começa a insinuar-se na história do movimento. Uns, dizem que a resposta foi dada pelo próprio Saul; outros, que o autor foi Luiz Bacellar. Ambos, por sua vez, encerram o assunto atribuindo ao outro a paternidade do nome. Seja como for a presença atuante da madrugada deve ter exercido o poder de envolvê-los, para que a frase de todos pudesse ter sido pronunciada por um – este um que são todos: – nesse caso amigos, que tal chamar-se de Clube da Madrugada? (TUFIC, 1984, p.21- 22).

O Clube da Madrugada foi ganhando mais adeptos desse novo modo de ser e de expressar artisticamente. Na literatura, onde o rompimento das velhas formas e escritas eram substituídos pelos novos estilos e expressões, houve o ingresso de novos filiados ao Clube, como Astrid Cabral, Benjamin Sanches e Élson Farias.

Para o crítico Alisson Leão (2011), “novidade e ruptura são marcantes paradigmas para o CM, o que o aproxima bastante o movimento ao pensamento modernista. E sem dúvida o modernismo será uma referência recorrente na produção de vários de seus membros...” (Leão, 2011, p. 132). A observação de Leão condiz com esse novo tempo surgido através dos Clubistas, pois muitas foram as contribuições e produções literárias deixadas por eles, que atuavam com poesias, prosas, contos, entre outros. São obras que carregam em si traços das novas expressões culturais, propostas e experimentadas pelo movimento. Pois assim, descreve Uchôa:

O estilo também teve uma trajetória, começou com o neoclássico e depois foram admitindo-se outros como a poesia política, que apontava males da sociedade brasileira. Seu principal defensor foi Farias de Carvalho, em poemas do livro Cartilha do Bem Sofrer com Lições de Bem Amar; de 1965. Como terceiro estilo apareceu a poesia telúrica aquela que fala do homem e da natureza da Amazônia. Autores como Luiz Bacellar (no livro Sol de Feira) e Elson Farias (Estações da Várzea, Barro Verde e outro). Mas a prosa de ficção também fazia parte e encontramos a narrativa ou regionalista. Arthur Engrácio é seu mais conhecido

representante, com os livros de contos como *Estórias do Rio e Restinga*, além do romance *Áspero Chão de Santa Rita*. Antísthenes Pinto, foi um poeta inspirado, que escreveu sobre a mesma temática o Romance *Várzea dos Afogados*. Como contista de tendências diversão estão: Carlos Gomes (*Mundo do Mundo Vasto Mundo*), Erasmo Linhares (*O tocador de Charamela e O Navio e Outras Estórias*), Astrid Cabral (*Alameda*) e Benjamin Sanches (*O Outro e Outros Contos*). (UCHÔA, 2015, p. 2-3)

Benjamin Sanches, ao longo da década de 1960, atuou ativamente como colaborador do Suplemento Literário, que foi nutrido pelo Clube da Madrugada na página de *O Jornal*, um dos mais importantes na sociedade vigente.

O grupo seguia divulgando suas produções literárias e artísticas na imprensa local, e “em 1961 foram publicados os Estatutos do Clube da Madrugada, mostrando a necessidade de transformação e organização interna do grupo, que mesmo assim não perdeu seu caráter libertário” (Páscoa, 2011, p.101). Páscoa explica que os clubistas revelavam uma grande preocupação com o coletivo, por isso organizavam atividades educativas, manifestações culturais, entre outras ações que viabilizassem a transformação nas diversas esferas sociais.

Mais tarde, embora o Clube da Madrugada tivesse como um dos objetivos romper com o tradicionalismo e padrões impostos pela Academia, muitos de seus integrantes adentraram à Academia Amazonense de Letras, ganhando o título mais significativo de um escritor da Literatura Brasileira, o imortal.

O Clube da Madrugada deixou um riquíssimo legado literário e artístico que perdura até os dias atuais, visto que, a partir dele, inúmeras obras foram produzidas, os artistas conquistaram mais autonomia e puderam assinalar mais sua identidade na literatura e nas artes, desprendidos das formas e imposições acadêmicas. Assim, o movimento foi deixando marcas nos vários segmentos culturais, suscitando nos leitores, até hoje, reflexões que podem nos ajudar a compreender melhor nossa realidade, levando a olhar a vida social sob uma perspectiva mais crítica e objetiva.

Os membros do Clube deixaram à Literatura Brasileira obras expressivas que revelam as lutas, os sonhos, bem como o desejo de libertação e transformação. Os jovens artistas conseguiram não somente movimentar a cultura local com suas convicções e anseios, mas, principalmente, propagar a literatura produzida no Amazonas, muitas vezes marcada por expressões amazônicas, evidenciando os rios, as matas, os bichos, o homem ribeirinho, a caça, a pesca; outrora, a racionalidade humana, os mazelas que assolam o homem, a marginalização, as denúncias e protestos, entre outros.

O Clube da Madrugada, sem dúvidas, pode ser consolidado como o maior movimento

de expressão literária no Amazonas. A literatura empreendida pelos clubistas também assume um caráter nacional, pois suas temáticas não se limitaram às vivências regionais, mas foram além dos limites geográficos, transpondo as tradições e os conceitos, experimentando novas formas e linguagens, despertando novos olhares, resistindo e, sempre, inaugurando um novo tempo.

Em 2009, uma placa em homenagem ao Clube da Madrugada foi afixada na Praça Heliodoro Balbi (antiga Praça da Polícia), lugar onde os clubistas fundaram o movimento. Na placa consta a data de fundação do Clube e os nomes dos fundadores, com uma frase identificando que no local ainda “reúnem-se intelectuais e livres pensadores do Clube da Madrugada”, considerando o espírito jovem e renovador que ainda está presente na memória e nas produções literárias e artísticas locais.



Figura 4 – Placa em homenagem ao Clube da Madrugada

Fonte: <http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com/>

Quanto à Benjamin Sanches, ainda que tivesse participado ativamente do Clube da Madrugada, contribuindo com diversos escritos literários, idealizando e construindo juntos com os demais membros, um novo tempo na literatura do Amazonas, após sua precoce morte, em 1978, foi acometido sobre o mais terrível descaso, como ousou discorrer Graça:

(...) sofreu sob a mais poderosa arma da província: o esquecimento. Mal passada primeira década de sua morte, ninguém mais lhe lembrava sequer o nome. Dificilmente alguém sabe quem ele foi de fato, onde nasceu, como morreu e viveu. (...) Escreveu no prestigioso Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e participou ativamente do Clube da Madrugada, mas não há registro de que tenha

recebido sequer uma homenagem de seus companheiros. Seus livros não foram reeditados (injustiça agora corrigida pela Coleção resgate) e ele se tornou o silêncio mais eloquente das letras amazonenses. (GRAÇA, 1998, p. 13)

Graça nos apresenta um Benjamin Sanches misterioso em vida, ainda que tenha feito parte de um movimento tão ativo, pouco se sabia sobre suas vivências. Suas ponderações denunciam um escritor menosprezado e esquecido após seu falecimento. O mesmo fora ignorado até por seus próprios companheiros do Clube da Madrugada, aqueles com quem Sanches compartilhava as ideias e os ideais dos que almejavam e consagraram o Clube da Madrugada, que é até hoje o maior patrimônio das letras no Amazonas.

O escritor Benjamin Sanches deixou uma grande contribuição para a Literatura Brasileira, enquanto poeta e contista, escritor assíduo e engajado nos movimentos literários de sua época. Partiu o homem, mas permanece o escritor vivaz, por meio dos velhos e novos leitores que se deleitam em suas obras repletas de linguagens, personagens e tramas extraordinárias, como analisaremos nos capítulos que seguem.

1.3 A criação estética de Benjamin Sanches

A ficção de Benjamin Sanches, como uma grande aventura de expressão,
é uma forma de conhecimento do homem e do mundo, por extensão.
Nícia Zucolo

Argila, primeira e única obra de poemas publicada pelo autor Benjamin Sanches, é um livro impresso em Manaus, no ano de 1957, pela editora Sergio Cardoso & Cia. Ltda. A obra reúne alguns poemas que versam sobre personagens amazônicos, como o poema “Iara”, temas voltados para a morte, a fé, o amor e as condições humanas.

Logo na orelha do livro, podemos obter algumas informações sobre o autor a partir de comentários tecidos pelos próprios editores, onde apresentam Benjamin Sanches aos leitores, considerando que, até então, era um escritor não conhecido pelos críticos, apesar de já ser um atuante colaborador da imprensa local, onde, frequentemente, publicava alguns de seus poemas:

Benjamin Sanches: é o novo poeta que surge aproveitando, assim, as vantagens de

um movimento literário cujos elevados propósitos já começam a modificar a fisionomia até pouco tempo carrancuda – e sem o menor arejamento – das letras amazonenses. Perguntais quem é ele? Na verdade leitor, temos diante de nós um nome completamente desconhecido nas rodas intelectuais da província, e que, pela primeira vez, aparece no frontispício de um livro de versos, se bem que tenha publicado na imprensa de Manaus (EDITORES, 1957).

Benjamin Sanches, quando publicara *Argila*, já fazia parte do Clube da Madrugada, então o autor carregava consigo as marcas das renovações literárias, por meio das experimentações estéticas que eram traços recorrentes da nova literatura produzida em Manaus e há décadas no restante do país. Esse novo modo de escrever é perceptível nos versos de Sanches, onde o autor procura trabalhar com as palavras, dando novos significados a elas, por meio dos recursos linguísticos e visuais.

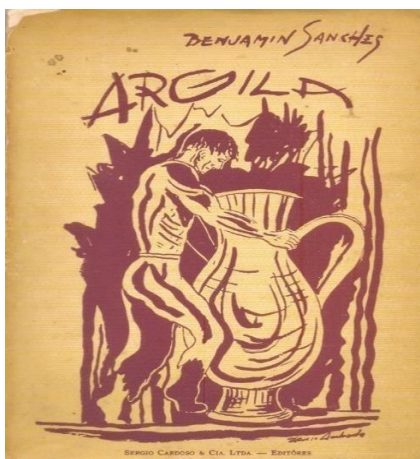


Figura 5 – “Argila” (SANCHES, 1957)

Fonte: <http://catadordepapeis.blogspot.com/>

Vale mencionar que na capa de *Argila* há a ilustração de outro importante membro do Clube, Moacir Couto de Andrade, artista plástico, desenhista e escritor que também colaborou na fundação do movimento.

Ainda que estivesse inserido no movimento Clube da Madrugada, publicando nos jornais locais, Benjamin Sanches era uma figura recôndita na sociedade manauara e entre os literários, talvez justifique o fato de sua literatura estar aquém das produções publicadas na mesma época, onde a escrita regional e formal ainda era recorrente.

Em 1960, Sanches continuava contribuindo com a imprensa local e seus poemas eram estampados nas capas de jornais de Manaus. O jornal *A Tarde*, um dos principais da cidade,

publicara em 16 de maio o poema intitulado “Fé”, pertencente à obra *Argila*:



Figura 6 – “A Tarde. Manaus, 16 de maio 1960”
Fonte: <http://catadordepapeis.blogspot.com/>

É possível perceber nesta publicação do jornal, como o escritor Benjamin Sanches fazia o uso das formas para dar visibilidade aos seus escritos. O poeta também trabalhou com a imagem por meio da escrita, característica das inovações instauradas pelas últimas renovações literárias, com forte influência do concretismo. Percebemos que, distante do tradicionalismo das velhas formas, a palavra com Sanches é ressignificada.

O poema “*Fé*” é constituído ao longo das estrofes, pela relação de três palavras: fé, crer e ver. Há em cada verso uma relação de dependência entre elas, de modo que as palavras relacionadas constroem uma nova linguagem, a partir da exploração dos aspectos semânticos e visuais.

Vele mencionar que o poeta Benjamin Sanches também escreveu sobre o animal em seus impressos poéticos, ainda que este elemento não tenha sido um tema recorrente em seus poemas. É o caso do poema “Solidão”, cujo o eu lírico fala sobre um pássaro, que é assinalado logo no primeiro verso, apresentado como “o pássaro de barro”:

O pássaro de barro da saudade
Revoando no aro dos meus olhos
Repousou nos meus dedos de silêncio
Partindo para as terras ignotas.

Divaguei nos roteiros do amanhã
(Quilhas cortando o ventre do espaço
Raspam os recifes das quimeras
Encalhando nas rochas das lembranças).

E aquela argila diluída em sombras
Incensando o meu templo de memórias
Nas alvoradas dos meus sofrimentos.

Na grande solidão do inatingível
Ancorei o coração num mar de lágrimas
E adormeci num inferno entre dois céus.

Argila, assim como o livro de contos *o outro e outros contos* quando publicado, não prosperou na crítica vigente, pois seus versos também não foram bem acolhidos no conceito literário que circulava durante aquele período, ainda que mais tarde algumas dessas poesias tivessem sido publicadas no Suplemento Literário do Jornal do Brasil, espaço que divulgava as produções literárias dos escritores integrantes do Clube da Madrugada.

Mesmo fazendo parte do círculo de poetas, foi na contística que Benjamin Sanches ganhou maior visibilidade dentro e fora do movimento, pois sua obra *o outro e outros contos*, apesar de não bem acolhida pelos leitores quando publicada, no ano de 1963, se comunica com outras produções do movimento dado o vigente contexto expressivo e, após sua reedição, em 1998, vem despertando o interesse de pesquisadores quanto à escrita, estética, temática, entre outros quesitos.

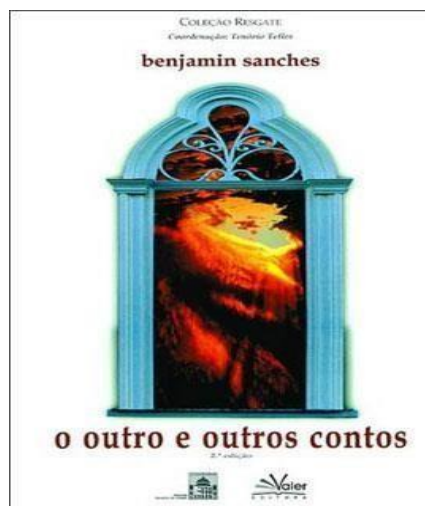


Figura 7 – “o outro e outros contos” (SANCHES, 1998).

Fonte: <http://www.editoravaler.com.br/>

Em se tratando das características das narrativas de Sanches, bem como sobre a linguagem experimental adotada, o crítico Paulo Graça, na introdução em *o outro e outros contos*, discorre sobre a leitura que fizera da ficção de Benjamin Sanches, onde buscou analisar as particularidades que constituem a obra e pautou “seus contos são empáticos e comunicativos. Raras vezes difíceis, quase sempre tem a generosidade de nos revelar mistérios” (Graça, 1998, p.14). E ainda registrou as duas conclusões que tivera a respeito do livro:

Há cerca de vinte anos, resolvi escrever um estudo sobre a ficção do Amazonas. Entre dezenas de outros livros, li o de Benjamin Sanches, fiquei-o e apensei alguns comentários. Já lhe reconhecera a qualidade, mas, às vezes, o que parece coragem e espírito crítico não passa de puerilidade. Fui capaz de escrever que o autor não conseguia fugir de um certo tom livresco e de algumas impropriedades na expressão. Agora procuro na ficha amarelada um indício sequer desses “defeitos” e não o encontro (GRAÇA, 1998, p. 19-20)

Para Paulo Graça, a precipite crítica acerca de *o outro e outros contos* foi crucial para fazer uma análise equivocada. Décadas após, pôde analisar com mais cautela a produção e qualidade dos contos versados, para, enfim, reconhecer a grandiosidade textual contida nos 23 contos.

É sabido que o livro de Sanches causara um estranhamento quando publicado em 1963 e isso se justifica, principalmente, por sua literatura inovadora, carregada de peculiaridades, com uma linguagem criativa, que rompia com o tradicionalismo corrente dos contos publicados na época. Esse estranhamento também partiu de Paulo Graça, que ao lê-lo sem se preocupar com a experimentação, na qual Sanches fez uso irrestrito, seja no aspecto estético, por meio da linguagem ou pela densidade dos personagens e temáticas escolhidas, fındou:

Lamentavelmente o que eu julgava livresco era apenas a cultura linguística do autor e as impropriedades tão-somente criação. A ficha será guardada, como uma espécie de prova e amuleto a me proteger do julgamento célere. Julgamento que não será o do leitor que agora está abrindo sob seus olhos um labirinto de beleza e reflexão, o mundo de Benjamin Sanches. (GRAÇA, 1998, p. 20)

Paulo Graça pôde compreender que o julgamento apressado não correspondia à grandiosidade da obra, pois se tratava, especificamente, do vasto conhecimento linguístico e da criação literária do autor que, ousadamente, explorava os experimentos linguísticos nos textos, quebrando paradigmas ao apresentar uma linguagem que não se prende aos padrões estabelecidos em sua época. Por fim, Graça afirma que após analisar com mais cuidado a literatura de Sanches, o que se tratava de um livro com expressões descabidas, deu lugar à “um labirinto de beleza e reflexão, o mundo de Benjamin Sanches” (Graça, 1998, p. 20).

Influenciado pelas vanguardas europeias, o estilo artístico empregado por Benjamin Sanches em suas obras decorre do movimento denominado concretismo. Ele faz o amplo uso das palavras por meio das formas geométricas. Em algumas passagens, notamos que Sanches cria imagens com as palavras, permitindo ao leitor a imaginação de vários pontos de vista sobre o enredo contado. Deste modo “lendo seus textos, constroem-se imagens plásticas por meio de sua escrita, não só pela desenvoltura com que maneja as figuras de linguagem em geral, mas pelo universo humano ressignificado pela linguagem apresentada”. (Zucolo, 2014, p. 315)

Em *Contos de Sagração*, Zucolo discorre sobre as peculiaridades dos escritos de Benjamin Sanches em *o outro e outros contos*, não somente sobre os métodos estéticos da produção literária de Sanches, mas relaciona também sua literatura quanto às produções de demais escritores brasileiros, levando em consideração os períodos literários no qual as obras foram publicadas.

De acordo com a análise de Zucolo, o livro *o outro e outros contos*, a partir das particularidades presentes na obra, pode ser, também, incluído em algumas literaturas, pois “mesmo que publicado tardiamente, o livro poderia ser enquadrado na literatura experimental – de Oswald – e na geração instrumentalista de 45, de carona com Lispector, em relação à temática e com Rosa, quanto à escritura de tom universalizante. (Zucolo, 2005, p. 83).

Sabe-se que as movimentações literárias ocorridas no restante do país, particularmente a manifestação artística de 1922, ecoaram décadas após na região do Amazonas. Porém, mesmo que *o outro e outros contos* tenha sido publicado apenas em 1963, não impossibilitou Zucolo em associá-lo de acordo com as características apresentadas.

Entendemos, portanto, que a peculiaridade da escrita de Benjamin Sanches se dá, principalmente, pela questão estética, onde o autor compõe um estilo excêntrico, ainda que tenha sido, inicialmente e décadas após sua publicação, causa de distanciamento, por parte dos críticos:

Em se tratando de Benjamin Sanches, não se pode deixar de reconhecer que ele é um autor, no mínimo, peculiar, já que a percepção de sua “invenção” estética não necessita de “leitura”: correr os olhos pelo texto já a revela, pela ausência de maiúsculas e pelo alinhamento da última linha de cada parágrafo pela direita. Ao se falar em estilo do autor, ao se apontar essa peculiaridade, notam-se de imediato, idiossincrasias estéticas, e não se pode negar, mesmo que leiam sem o compromisso do leitor-modelo, que Benjamin Sanches causa estranhamento. (ZUCOLO, 2005, p. 29)

O modo de escrever de Sanches, sua irreverência ao contar, são traços que fazem o leitor perceber, imediatamente, a originalidade do autor. Portanto, essas especificidades dispensam uma leitura mais detalhada, pois ao visualizar a construção do texto, o leitor já é capaz de perceber a peculiaridade benjaminiana, pois afirma que “a construção da imagem pela valorização do significante da palavra, rearranjada de forma a quebrar a expectativa do leitor desavisado, essa é a tônica da escrita benjaminiana” (Zucolo, 2011, p. 30).

Sobre o regionalismo, abordado por muitos escritores no período em que Sanches publicou *o outro e outros contos*, pode-se dizer que ele não se debruçou no regionalismo vigente naquele contexto histórico literário, registrados em obras como as de Luiz Bacellar e Arthur Engrácio, autores que recorreram às temáticas da floresta e do caboclo, a fim de dar ênfase à uma literatura de cunho mais local. No entanto, Benjamin Sanches procurou enfatizar em suas produções os mistérios que assolavam a natureza humana, bem como sua relação com os seres de espécies distintas:

O leitor contemporâneo, sem informação, ao passar os olhos e a imaginação por esse conjunto de contos, julgará que se trata de um escritor de hoje. Sua atualidade é denunciadora, uma vez que muitos escritores que se lhe seguiram arcaizaram a literatura ao ponto da vulgaridade que consiste em tentar ser regional expondo o exterior da vida amazônica, como se frutas, rios, expressões e costumes fossem superiores à experiência humana, afinal, o fundamento de toda arte. (GRAÇA, 1998, p. 17)

Paulo Graça enuncia que a literatura produzida por Sanches, sobretudo o autor e os

contos reunidos nesta obra, são partes da literatura vigente para um leitor atual e isso ocorre porque Benjamin Sanches transcende o tempo, uma vez que possui uma literatura atemporal, ou seja, as narrativas de Sanches são sempre modernas porque versam temas atuais e que instigam os leitores, permitindo a cada leitura, a possibilidade de um novo olhar sobre a questão enfatizada.

As críticas de Graça vão além, em relação ao uso do regionalismo em narrativas elaboradas por escritores advindos do mesmo período e depois de Sanches, e que priorizaram os aspectos da natureza, como rios, flores e frutos. Graça acredita que essa escolha findou tornando a literatura arcaica e vulgar, já que desconsidera as vivências do homem com o mundo que o cerca. Ele ainda acrescenta que são as experiências do homem, o princípio de todo o conhecimento, onde, na literatura, esse princípio encontra um espaço para ser identificado e explorado. Benjamin Sanches, porém, não descartou a descrição do cenário regional em seus enredos, como confessa Graça:

Benjamin Sanches não negava nem rejeitava suas determinações regionais. Ao contrário, muitas de suas narrativas nascem de uma radical geofilia – seriam impossíveis a um escritor inglês, carioca, gaúcho. Contudo, nele, as determinações contingentes, as exterioridades superficiais, só ganham sentido se repercutirem os fatos luminosos e aterradores da experiência íntima e universal. Por isso, Benjamin Sanches continua sendo um escritor legível.
(GRAÇA, 1998, p.17)

O conto “o tartaruga”, de *o outro e outros contos*, por exemplo, traz um panorama mais regional, com especificidades amazônicas, como os registros da vida de um pescador, a caça, a mata, porém, o autor não fez o uso exacerbado dessa característica, fugindo, desse modo, dos critérios adotados por narrativas produzidas no Amazonas.

Benjamin Sanches, embora integrante de um movimento literário em Manaus, assume um fazer literário que independe de correntes artísticas, criando um estilo próprio, dispondo de uma maneira peculiar ao contar, características que corroboram na singularidade de seus contos:

Embora possamos registrar influências literárias de grandes escritores brasileiros nas obras de Sanches, seja em questões temáticas ou visuais, seria um grande equívoco definir a obra benjaminiana como mera reprodução de determinada corrente, visto que, toda literatura carrega em si os ideais de seu tempo, seja de forma inconsciente, seja de forma madura, pensada, estudada. (ZUCOLO, 2011, p. 18).

Não descartando as intervenções de escritores e obras notáveis nas produções literárias de Benjamin Sanches, Zucolo aponta essas influências nas obras benjaminianas, mas afirma que classificá-las como representações comuns de algum movimento seria incorreto, uma vez que consciente ou não, qualquer criação literária é atravessada por marcas daquele determinado período que a inscreve.

Outro aspecto relevante em *o outro e outros contos* é o emprego do alinhamento da última linha de cada parágrafo pela direita, nos vinte e três contos presentes na obra. Essas ideias são recorrentes das inovações instaladas a partir de 1922, quando o movimento concretista instituiu novas formas de expressões por meios de textos que davam visibilidades às formas e palavras, (...) o movimento concretista rompeu com a discursividade, centrando o trabalho poético na palavra, fragmentando-a com o intuito de gerar novas possibilidades expressivas. (Telles; Kruger, 2004, p. 234), como podemos observar neste fragmento do conto “o tartaruga” (Sanches, 1998, p. 122):

verde vasto verde
dia verde
noite verde
grito verde
pio verde
verdeverdeverde

Benjamin Sanches, portanto, expunha uma atenção maior ao elaborar suas produções narrativas por meio da literatura, de modo que, todos os elementos que constituem suas ficções, como personagens, narrador, a linguagem, entre outros, são constituídos de modo que se tornem partes de uma literatura singular, ainda que, em seu formato, cause estranhamento, é, num todo, excêntrica e instigante. Logo, compete ao leitor considerar as particularidades da obra, “assim, visualizar o texto, percebendo-lhe o aspecto gráfico, é condição imperativa para o seu entendimento” (Telles; Kruger, 2004, p. 235). Nesse mesmo viés, acrescenta Zucolo:

A leitura atenta da obra de Benjamin Sanches revela um texto, embora repleto de imagens, essencial, no sentido de que cada palavra corresponde a uma necessidade específica da mensagem: com a narrativa reduzida ao que traz de essência, todas

as palavras passam a ter importância, provocando uma sucessão de estímulos ao leitor, em cada leitura efetuada. (ZUCOLO, 2011, p. 59)

Na leitura inicial de Paulo Graça em *o outro e outros contos*, ele procura exprimir a respeito da excentricidade na qual Benjamin Sanches revela em cada conto da obra, a partir do estilo que, a princípio, já provoca a curiosidade do leitor. Para o crítico, Sanches era considerado uma “figura de exceção” (Graça, 1998, p. 13), quando comparado aos demais contistas, particularmente, pelo fato de não fazer do regionalismo, uma das principais características de suas prosas, mas pelo amplo uso da invenção, como podemos observar no excerto:

Ainda que vindo à tona tardiamente em relação às inovações de 1922 e de 1945, o excêntrico estilo de Sanches despertou – e ainda desperta – a atenção desde uma leitura inicial. Nuances concretistas, alinhamento dos parágrafos à direita e supressão de iniciais minúsculas causavam ruptura com os parâmetros academicamente estabelecidos, porém “eram apenas traços exteriores de forte individualidade, de imaginação caudalosa” (GRAÇA, 1998, p. 13).

Graça entende que, embora as tendências do concretismo estejam refletidas nos contos de Sanches, no caso das letras minúsculas e outros pontos, como ele mesmo exemplifica, afirma que esses aspectos estão atribuídos à uma resistente singularidade do próprio autor, provindas, assim, de uma extensiva criatividade. No entanto, o crítico avalia também que esse estilo literário do autor, em contraste aos padrões vigentes “acabaram se tornando expressões do tédio e da incomunicabilidade” (Graça, 1998, p. 14).

Para tal entendimento, Antônio Cândido esclarece sobre a estilística utilizada nas obras dos integrantes do Clube da Madrugada, classificando em categorias, de modo que podemos extrair da assertiva de Cândido a compreensão do estilo empregado pelo escritor Benjamin Sanches:

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (CÂNDIDO, 2006, p. 33)

Sanches pode ser enquadrado na segunda categoria entendida por Cândido, pois em

seus poemas e narrativas é notório o emprego das invenções, das novas formas, as experimentações linguísticas, entre outras peculiaridades que expressam a versatilidade estilística do autor .

Esse característico modo de escrever de Benjamin Sanches, sobretudo, em relação à representação do animal e de sua relação com o outro não era comum na literatura regionalista, principalmente, na literatura produzida no Amazonas. Por isso, acrescenta Zucolo:

Benjamin Sanches pode ser lido como um daqueles que se preocupou em realizar sua obra através da ficção, ali efetuando a pesquisa formal, voltando-se para o seu instrumento de trabalho, isto é, a própria linguagem. O estilo peculiar, alinhando os parágrafos pela direita, desconsiderando iniciais maiúsculas, por certo causou estranheza na ocasião de sua publicação, sem mencionar os contos: um inseto consciente, viagens insólitas, linguagem alegórica, presença do maravilhoso, da loucura sob diversos aspectos (ZUCOLO, 2005, p. 82).

A crítica chama a atenção para a principal ferramenta utilizada por Sanches em suas narrativas, “a linguagem”. Em seu entendimento, Sanches se prevaleceu do uso de uma linguagem única, onde o seu estilo específico norteou toda a obra, não levando em consideração a formalidade imposta pela norma culta e se valendo de narrativas, cujo enredos tematizam conteúdos que instigavam a imaginação dos homens.

Outra questão relevante apontada por Zucolo refere-se aos temas tratados nos contos em *o outro e outros contos*, cujos enredos versados também causaram um estranhamento quando publicados, uma vez que seus conteúdos abordam sobre as verdades humanas, enfocando em alguns desses textos, a solidão, a loucura, o inesperado e inimaginável, tais como a familiarização entre homens e animais, proximidade que minimizam suas dissemelhanças. Nesse sentido, a escritora enfatiza que “mesmo a caracterização – das personagens são fornecidas pelo relacionamento delas com as coisas como objetos, configurando na tessitura do texto, sutilmente representado pelo cotidiano banalizado, nunca vulgarizado (Zucolo, 2005, p. 83).

Um aspecto notável nos escritos de Sanches está relacionado à letras maiúsculas registradas nos contos, pois, embora maior parte da obra seja escrita com letras maiúsculas, em apenas três momentos há o assinalamento de três palavras com letras maiúsculas. No primeiro momento é registrado no conto “o tartaruga”, quando *jorginho*, personagem principal, encontra-se num sonho, onde sua realidade é totalmente modificada, de modo que

as pessoas e o mundo que o cerca são favoráveis às suas expectativas, contradizendo a realidade vivida pelo homem:

agora estava suadinho de fé, e procurava com os dedos, arrumar os cabelos, quando de súbito, num estrondo metálico que varreu o ar, o apelido: - tartarUUUga” – todo o ódio do mundo apareceu na sua cara. naquele momento odiou até as rosas. sentiu vontade de fazer mil coisas de uma vez. queria morder. queria rasgar. queria matar. sim. sentiu desejo quase irresistível de matar. (SANCHES, 1998, p. 123)

Observemos que o apelido foi expresso através de um grito muito alto, causando ódio em *jorginho*, o trazendo de volta à realidade, onde era excluído, marginalizado e ignorado, por não possuir a estatura de um homem. A denominação recebida era motivo de desgosto e desprazer, por isso escolheu não mais fazer parte daquele universo.

Sobre esta passagem de *o outro e outros contos*, Zucolo estabelece “que a palavra tartarUUUga traz a sensação do grito, simultaneidade e interpenetração: visualmente desperta-se o sonoro dinamizando as relações entre os estratos da palavra” (Zucolo, 2011, p. 52). A palavra e suas ordenações nesse contexto têm por finalidade expressar, num sentido mais amplo, possibilidades de leitura sobre a o personagem *jorginho* e o mundo que o cerca. O grito, evidenciando um nome por ele abominado, suscita também um problema existencial, no qual o personagem *jorginho*, naturalmente humano, que não admite ser chamado por “tartaruga”, mas no fim, se reconhece animal, optando por viver longe de sua própria espécie.

Em “o tubarão descalço”, outra narrativa de *o outro e outros contos*, conhecemos a história de *venâncio*, um homem apresentado como pescador, que já não se reconhecia ao ver o reflexo de sua imagem num lago de suor. Recebera o nome “tubarão” quando fora “aprisionado como sonegador de produtos de primeira necessidade” (Sanches, 1998, p. 135), mesmo tentando justificar, o homem:

teve que marchar com os pés descalços sobre a pele quente do asfalto, na mesma cadência das botas ferradas dos cosme-damião e ouvindo de passo a passo os gritos da garotada:
-tubarããã!
(SANCHES, 1998, p. 135)

Outra vez as letras maiúsculas reaparecem na obra benjaminiana, também por intermédio de gritos, no qual *venâncio* recebe pela primeira vez o título de “tubarão”, nome

dado por se referir ao serviço de comerciante que possuía antes da prisão. Quando exclamado pela garotada, o nome “tubarão” teve, por escopo, o objetivo de desqualificar o homem, por isso não foi chamado pelo nome próprio.

Noutra passagem da obra, no conto “o bicho”, as letras maiúsculas surgem novamente, quando Sanches apresenta um homem trabalhador, vendedor ambulante, que recebera por muito tempo a “alrunha de bananeiro” (Sanches, 1998, p. 139), e, segundo a narrativa, não se incomodava com tal apelido:

Ninguém o conhecia com outra denominação, não obstante, pesar-lhe na cabeça diversas espécies de frutas (...). toda a vida aceitou de bom grado aquele apelido ou, pelo menos, nunca protestou contra ele, tendo mesmo vigorizando-o para o seu uso e abuso, com os seus alarmantes gritos de porta em porta: - banaEEEEiro! (SANCHES, 1998, p. 139)

Percebemos neste trecho que, também por meio de um grito, as letras maiúsculas foram usadas por Sanches, a fim de enfatizar o codinome do homem, ou, possivelmente, em mais uma tentativa de problematizar a existência humana, já que o único nome que o homem recebera ao longo de sua vida, foi o apelido de bananeiro. E, mais adiante, ao se aposentar da profissão de vendedor ambulante e montar uma quitanda, passou a ser chamado por algumas pessoas de “senhor quitandeiro”.

Nas três situações em que há o registro de letras maiúsculas, algumas semelhanças são apontadas, tais como: sempre se referem aos humanos, aparecem por meio de um grito e são apelidos denominados para homens. Esses apontamentos indicam que a experimentação da criação literária benjaminiana, onde o autor se prevalece de “experimentos linguísticos, formas inovadoras, renovação estética, foi um processo maduro de racionalizar a criação, não mero acaso” (Zucolo, 2011, p. 23), conforme observamos em suas contísticas.

Benjamin Sanches enfatiza, em seus apontamentos, a relação do homem com sua espécie, com as demais espécies e, também, a própria relação do homem consigo mesmo, procurando, por meio de questionamentos instigantes, instaurar novas percepções sobre a humanidade e suas complexidades. Nesse sentido nos explica Zucolo:

O autor apropria-se de elementos da realidade, manipula-os conforme sua sensibilidade, expressa-os através da língua concedendo-lhes um novo estatuto: a realidade da obra de arte torna-se uma outra realidade; os fatos já não tem o caráter primitivo, objetivo, passível de um tratamento científico; a natureza, a realidade,

foi recriada pelo sensível, permitindo ao leitor acesso às verdades da condição humana. (ZUCOLO, 2011, p. 19)

Noutras palavras, Sanches escancara fatos do cotidiano do homem, a fim de revelar as obscuridades que perpassam a realidade da humanidade, propondo uma literatura que evidencia na vida humana, similaridades com outras espécies, sobretudo o universo animal. Essas similaridades são expostas quando Sanches enfatiza as situações que problematizam e tornam duvidosa a razão humana, por exemplo, quando o homem é coisificado ou animalizado.

Mediantes as observações e análises dos escritos de Sanches, vimos que a sensibilidade do autor ao revelar os fatos é crucial para o leitor alcançar uma maior aproximação com a realidade vivida pelo homem, bem como necessária para compreender as complexidades que os assolam.

Benjamin Sanches constitui, a partir de sua prosa, um novo modo de perceber a realidade do animal, pontuando o modo como interagem com os demais personagens, particularmente, no que se refere ao homem, criatura que se relaciona com o animal, também por uma aproximação e identificação entre as espécies.

O autor busca ressaltar com sua inovação estética múltiplas possibilidades de leituras sobre o cotidiano dos personagens humanizados e animalizados, dando destaque também aos fatos rotineiros que passam despercebidos aos olhos da sociedade.

CAPÍTULO II

A TEMÁTICA ANIMAL NA LITERATURA

2.1 Introdução

A estreita fronteira entre o animal e o homem, suas complexidades, diferenças e alteridades, têm sido bastante discutida em todas as esferas sociais, sejam elas de caráter político, ambiental, religioso e, sobretudo, no espaço literário, onde a relação entre o animal e homem dá-se ao longo dos séculos por parte da cultura de muitos povos, desde os tempos primordiais.

As representações animais já se davam aos homens pré-históricos por meio da imaginação. Segundo John Berger, “o primeiro tema da pintura foi o animal (...), antes disso não é irracional supor que a primeira metáfora foi o animal” (Berger, 2010, p. 8). O autor afirma que é preciso lembrar da primeira relação com os animais, onde estes eram compreendidos à concepção de promessas ou como mensageiros, cumpriam funções mágicas, sacrificiais, oraculares, portanto, eram da ordem do mistério.

Assim, percebemos que o animal sempre esteve em contato com o homem, em matéria, história ou memória. Os dois universos, animalidade e humanidade, estão, portanto, imbricados. Animais e homens, embora sejam de espécies distintas, muitas vezes apresentam características físicas e comportamentais análogas, sendo improvável a não aproximação entre os dois universos. Esta relação, por vezes, transpassa juízos divergentes, acentuando as fragilidades que demarcam os limites entre o humano e o não-humano, pois, muitas vezes, esse contato maior entre os mundos se dá por meio de reconhecimento e identificação, permitindo ao sujeito que se torne parte integrante daquele espaço, independentemente de pertencer naturalmente à outro universo.

Tais fragilidades são registradas, por muitos séculos, em narrativas escritas por humanos. Através da ficção, os pensamentos, sentimentos e ações de animais humanizados ou de humanos que manifestam a animalidade em seus atos. Nesse movimento de identificação, a racionalidade humana é sondada, uma vez que, nesses escritos, o animal é munido de sabedoria, particularidade que distingue os homens das demais espécies.

Outro aspecto que diferencia o animal do homem, é o uso da linguagem humana,

caracteristicamente empregada na comunicação entre os homens, o que não descarta a possibilidade dos animais possuírem uma linguagem própria, que nós, humanos, não dominamos. Daí o desafio em escrever o animal, a partir das percepções do homem, transcendendo os limites da inteligência humana, num espaço de experimento e vivência.

Portanto, o intento dessa abordagem não se limita apenas a um levantamento da trajetória das obras e de seus respectivos autores, mas tenciona também ao conhecimento dessas produções literárias enquanto estudos imprescindíveis para compreendermos um pouco mais sobre o vasto universo que relaciona animal, homem e literatura, de modo a assimilarmos melhor o animal pensado e escrito por Benjamin Sanches.

2.2 Ficções animalistas de escritores brasileiros a partir do séc. XX

Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado.

Clarice Lispector

Valendo-se das narrativas que primam os animais enquanto sujeitos que gozam de conhecimentos e até sentimentos, características estas próprias de humanos, muitos escritores brasileiros produziram inúmeras obras literárias a partir desse viés. Essas obras não se limitam às representações do animal como um ser metafórico ou antropomorfizado, mas vão além quando revelam as alteridades que permeiam a relação desses dois instigantes universos, animalidade e humanidade.

A Literatura Brasileira do século XX, no que se refere às produções literárias que tematizam o animal, é fortemente marcada sob uma perspectiva de liberdade imensa, levando em consideração um período marcado por conflitos políticos e grandes manifestações sociais. Autores como Graciliano Ramos (1892-1953), Guimarães Rosa (1908-1967), Clarice Lispector (1920-1977), Astrid Cabral (1936), Benjamin Sanches (1915-1978) e outros, cada um a seu modo, abordaram a questão da animalidade e sua relação com o homem.

São Bernardo, escrita por Graciliano Ramos, no ano de 1934, mostra personagens que transitam entre as fronteiras da animalidade e humanidade. Casimiro Lopes é um

capanga, apresentado como um ser que possui “faro e fidelidade de cão”. Ele possui um acompanhante fiel, o cão Tubarão. Em um trecho de São Bernardo, Paulo Honório, infere:

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no Exército, voltendo à esquerda, voltendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes. (RAMOS, 2006, p. 217).

Ao chegar à conclusão que os humanos que convivera eram “bichos”, Paulo Honório torna nítido, mais uma vez, a animalização dos personagens humanos em São Bernardo. Essa passagem do texto revela como o ambiente hostil em que vivia, os dramas que lhe assombravam e as decepções foram também determinantes para as mudanças de ações e pensamentos do personagem ao longo da narrativa.

A obra também apresenta uma intensa relação entre o animal e o homem. Há dois personagens, que não são os protagonistas da história, mas apresentam comportamentos notáveis ao assumirem identidades distintas na obra, Casimiro Lopes, um capanga, que segundo o narrador, possui “faro de cão e fidelidade de cão” e o Tubarão, um cão fiel ao seu dono, resistente às amarguras e adversidades advindas da seca nordestina (Ramos, 2006, p. 19).

Tubarão, ao longo da narrativa, é humanizado ao ponto de compreender tudo que acontecera ao seu redor, embora com características físicas animais, era consciente de seu lugar no mundo, como também, assimilava o mundo ao seu redor. Já Casimiro, é marcado por pensamentos e ações que os aproximam da espécie animal.

Graciliano, como em *Vidas Secas*, usa das misérias vivenciadas pelos personagens para animalizar os homens e humanizar os bichos. E isso pode ser observado na obra a partir de algumas circunstâncias, tais como: os discursos assumidos pelos personagens humanos que vivem no nordeste brasileiro, pensamentos e ações dos bichos.

Notamos também que tanto Casimiro quanto Tubarão são personagens que transitam em universos imbricados. Num dado momento são entendidos enquanto indivíduos de espécies distintas, noutro apresentados como seres pertencentes a um mesmo grupo, animalizados e ou humanizados.

Vidas Secas, escrita também por Graciliano Ramos poucos anos depois, uma trama também repleta de elementos trágicos, relata a trajetória de uma família nordestina, personagens sofridos e marcados pela vida, que tentam fugir da seca no sertão nordestino. Dentre os personagens de Vidas Secas, podemos destacar a cadela Baleia, tratada como um membro da família e personagem que transmite sensações humanas, uma vez que pensa e age como os seres humanos: “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, rebolavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras” (Ramos, 1992, p. 85-86).

Segundo Maria Esther Maciel (2016), a vira-lata Baleia, mesmo dentro de suas complicações animais, apresenta-se como um animal companheiro, sensível, e que desempenha um dos papéis mais importantes na trama, pois é em torno de sua figura que se conhece um pouco mais sobre os personagens que compõem a família nordestina da narrativa. Quanto à essa mistura de características humanas e animais nos personagens em Vidas Secas, Maciel acrescenta que se torna complexo perceber os limites entre os animais e humanos personagens do livro, uma vez que, segundo ela, “a humanidade de um se confunde com a animalidade do outro, independentemente da espécie que pertencem” (Maciel, 2016, p. 83-84).

Em outro momento da obra, há a reação da Baleia após ser ferida por Fabiano, mais uma vez é nítida a humanização da cadela: “andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo” (Ramos, 1992, p. 88).

Quanto à representação dos animais proposta por Guimarães Rosa, autor do mesmo período literário de Graciliano, nota-se que este foi mais além ao escrever o animal com o agir e pensar humano, bem como ao dotá-lo de sentimentos. Guimarães Rosa produz uma literatura instigante sobre a alteridade que o universo animal representa aos homens. Suas obras propõem a pensar animal e humano a partir do olhar do outro. Nessa perspectiva as obras de Guimarães vão de encontro ao proposto por Derrida, no que se refere à compreensão dos seres de universos distintos pelo modo como se relacionam, seja por meio de palavras ou atos.

Sagarana, Grande Sertão: Veredas, Campo Geral e o conto “Meu tio o iauaretê”, são algumas das obras que dialogam com as reflexões de Derrida sobre pensar a animalidade por intermédio da escrita, já que “o desejo de apreender o outro também passa pelos sentidos e coração” (Maciel, 2016, p. 46). Derrida aponta para essa vontade de alcançar a alteridade

animal por meio dos sentidos e do coração, sobretudo da linguagem através da escrita, porque acredita ser o caminho mais favorável para aproximar os dois mundos, animal e humano, “pensar, imaginar e escrever o animal não deixa, portanto, de ser uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humanos e não humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos” (Maciel, 2016, p. 47).

Assim, ao entender que a experiência em criar um modo de encontro com este outro que não possui a mesma essência humana, mas manifesta traços do humano em seu viver, é, também, um exercício da alteridade suscitada por meio da subjetividade.

Nos contos “O Burrinho Pedrês” e “Conversas de Bois”, presentes em Sagarana, há um grande destaque em relação aos animais, posicionados por Guimarães Rosa como figuras centrais nas narrativas. Nessas narrativas, os animais assumem papéis heroicos e até desafiam a sabedoria dos homens em relação às suas, já que para os humanos os animais não possuem os mesmos conhecimentos dos homens.

Guimarães Rosa, na narrativa do “Burrinho Pedrês”, dá ênfase ao personagem animal, um burro, atribuindo a ele experiência e sabedoria, características que são reveladas durante a trajetória onde o burrinho acompanha uma boiada, o narrador expressa:

Mas Sete-de-Ouros detesta conflitos. Não espera que o garanhão murzelo volva a garupa para despejar-lhe duplo coice mergulhante, com vigorosa simetria. Que também, do outro lado, se assoma o poldro pampa, espalhando a crina e arreganhando os beiços, doido para morder. Sete-de-Ouros se faz pequeno. Escoa-se entre as duas feras. Desliza. E pega o passo pelo pátio, a meio trote e em linha reta, possivelmente pensando: - Quanto exagero que há!.. (ROSA, 2001, p. 22)

Esse trecho evidencia a “humanização” do burrinho, chamado de Sete-de Ouros. O animal tem características próprias de um homem, pensa e imagina o que os outros animais pensam. E embora velho e aposentado o burro consegue contrariar os pensamentos dos vaqueiros e cavalos que não acreditavam mais em sua capacidade física, comprovado na passagem em que o burrinho, com muita coragem, cumpre a travessia.

Numa possibilidade de leitura, levando em consideração a sensibilidade do escritor mineiro em suas narrativas, ao apresentar o enredo do animal, Rosa estaria fazendo uma analogia à vida humana, pois o burro estaria representando nesse conto o papel de um homem, que mediante os obstáculos e desafios surgidos, vence as barreiras impostas pela vida.

Em “Conversas de Bois”, oitavo livro da obra Sagarana, conhecemos a história dos bois que dialogam entre si durante a trama. Logo na apresentação dos animais desse conto, o autor introduz uma afirmação sobre uma característica relacionada aos bois, a fala. Falar, ação também própria de humanos, será a característica mais marcante dos bois nesse conto, pois eles falam como humanos e, na maior parte do conto, sobre os humanos “o homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozinho, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente. (Rosa, 2001, p. 312)

A humanização dos bois é evidenciada em vários trechos ao longo da narrativa, como também podemos observar no discurso do narrador: “Então, Brilhante – junta do contra-coice, lado direito – coçou calor, e aí teve certeza da sua própria existência” (Rosa, 2001, p. 292). Ao boi é atribuído razão e conhecimento, portanto se reconhece enquanto sujeito.

Nota-se outra passagem que corrobora para tornar cada vez mais tênue os limites entre o humano e não humano escritos por Rosa, quando ele infere: “Dando-se que Brilhante fala dormindo, repisonga e se repete, em sonho de boi infeliz” (Rosa, 2001, p. 214). O olhar do autor para os animais, a sensibilidade ao colocá-los em posições de igualdade em relação ao homem e a maneira peculiar ao escrever o animal, torna-o um consagrado “autor animalista”. Esse termo, segundo Maciel (2016), refere-se aos autores que ousaram enquadrar os animais enquanto criaturas munidas de sabedoria e sentimentos.

Em Campo Geral, Rosa (1984) apresenta-nos a história de um menino chamado Miguilim, o qual possui um contato muito significativo com os animais durante toda a trama. Em meio aos muitos animais que atuam na obra, como tatus, cães, gatos e touros, o autor dá grande destaque às aves. Elas povoam a memória de Miguelim de lembranças boas e por diversas vezes o menino não se priva ao mostrar todo o encantamento para com esses animais, definindo-as como “a coisa mais vistosa do mundo” (Rosa, 1984, p. 16).

Em outras passagens o menino continua expondo o que sente pelas aves e o que elas significam para ele, sempre demonstrando uma afeição muito grande por essa espécie. Porém, também revela um descontentamento quanto ao sofrimento das aves quando aprisionadas. O mesmo sentimento é expresso quando ele recorda de uma prática feita por seu pai em relação às caças de tatus:

Então, mas por que é que Pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atoa, de mata tatu e os outros bichinhos

desvalidos? Assim, com o gole disso, com aquela alegria avermelhada, era que o demônio precisava de gostar de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? Mas nem queriam que ele Miguilim tivesse pena do tatu [...] (ROSA, 1984, p. 59).

Miguilim não compreende a alegria em perseguir e aprisionar os animais. Para ele não há diferença disto para o prazer que o demônio sente ao provocar sofrimentos em humanos no inferno. O menino se compadece do sofrimento dos bichos. Aqui é notório o rompimento das fronteiras entre o humano e não humano. Miguelim não vê diferença entre as criaturas, animal e homem.

Noutro momento, o menino conta sobre o modo como os peões, à mando de seu pai, laçavam os bezerros. Miguelim se aflinge novamente com essas práticas nas quais causavam o sofrimento animal, revelando aqui uma preocupação e revolta do menino quanto às atrocidades cometidas por aqueles que exercem o domínio sobre os minoritários, incapazes de escapar daquela barbarie:

Escutava o barulho – como o bezerro laçado bufa e pula, tréta bravo. [...] Laçavam pelo pescoço. Quando pegavam o pescoço e perna, duma vez, Pai zangava, estavam errando. Peavam o bezerro, na curva, com duas volta desedém e um nó-de-porco; encambixavam, com as duas mãos. Outro apertava a cabeça dele no chão. Outro ajudava. O bezerro punha a língua de fora. E os berros. Berru-berro feio, como quando que gado toma uma esbarrada se estremece bruto, nervoso, derruba gente, agride, pula cerca. Doidavam desespero, davam testada. Até às vezes, no pular, algum rasgava a barriga nas pontas de aroeira, depois morriam. Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que ele era pobre [...] (ROSA, 1984, p. 55)

O trecho não apenas reforça as práticas cruéis contra os animais, como também evidenciam a visão do pai perante aquele ato. O pai de Miguilim até ficava zangado quando os peões não laçavam os animais com precisão, causando assim as mortes dos bezerros. Para o pai, o animal representava apenas um objeto de subsistência, um meio de consumo. Portanto, pai e filho mantinham concepções divergentes acerca da importância da vida animal.

Em *Literatura e animalidade*, Maciel (2016) explica sobre a filosofia humanista antropomórfica compreendida por Derrida, onde ele afirma que as práticas violentas contra os animais emanam do entendimento da oposição entre homem e animal, a partir de fatores hierárquicos. Assim, Derrida analisa a relação animal e homem priorizando ponderações éticas e políticas.

A compreensão dessas considerações que perpassam os universos animais e humanos

também vão ao encontro do conto “Meu tio o Iauaretê”, que conta sobre a intensa relação de um homem com uma onça. No título encontramos uma palavra em tupi, Iauaretê. Essa palavra é formada pela junção das palavras iaua e retê, respectivamente, onça e verdadeiro. Esses significados são fundamentais para compreendermos a trama.

A maior parte da história de Tônico Trigueiro, o onceiro, é contada por meio de diálogos que ele traça com um viajante e é por meio desses diálogos que podemos identificar sua animalização, já que ele narra vários episódios sobre a sua vida com esses animais na selva. Trigueiro mantém um contato muito próximo com as onças, sobretudo com uma onça fêmea, chamada de Maria-Maria. A onça é a companheira de Trigueiro, com quem ele convive diariamente e dorme junto na mesma rede:

De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz.(...) Depois botou mãozona em riba do meu peito, com muita fineza. Pensei – agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. (...) Onça que era onça – que ela gostava de mim, fiquei sabendo (...) Falei baixinho: “- Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria- Maria...”Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mão-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém.... (...) Quando eu parava de falar, ela miava piado – jaguanhenhém... (ROSA, 2001, p. 208)

A onça corresponde aos sentimentos de Trigueiro. Ele ousa dizer, a partir das reações dela, que a onça gosta dele, então narra as ações da onça como se estivesse falando de alguém da mesma espécie. Para Trigueiro não há diferenças entre ele e a onça. Posteriormente, o onceiro relata que o aparecimento da onça Maria-Maria em sua vida e o sentimento que nutre por ela, foram decisivos para que ele nunca mais matasse onças.

Num dado momento, o onceiro chega até negar-se contar ao viajante sobre as onças que matara, justificando que a onça é parente e pede para que ele não o questione mais sobre isso. Ele se identifica tanto com a onça, que passa a emitir sons e agir como tal, a ponto de comparar-se fisicamente com ela:

Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo – espelhim, será? Eu queria ver minha cara... Tiss, n't, n't. Eu tenho olho forte. Eh, carece de saber olhar a onça, encarado, olhar com coragem: hã, ela respeita. Se mecê olhar com medo, ela sabe, mecê então tá mesmo morto. Pode ter medo nenhum. Onça sabe quem mecê é, sabe o que tá sentindo. (ROSA, 2001, p. 204).

Nesta prosa com o viajante, evidencia sua grande admiração e feição pelo animal, características que fazem Iauaretê acreditar ser uma onça. Assim, podemos também acreditar

que o animal é parte constituinte da vida de Iauaretê, uma vez que ele se identifica com o animal, reconhecendo-se como onça.

Em “Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica”, Gabriel Giorgi (2016) explica que, neste texto de Guimarães, a comunidade entre o humano e animal é marcada por um conjunto de parâmetros, por volta do século XX, que produzem no animal um foco de veemência políticas e estéticas. Giorgi cita Viveiros de Castros, grande estudioso dos povos indígenas, para explicar a relação do animal com a onça. Para isso, parte das crenças desses povos, particularmente, da mitologia Tupi iauraetê:

(...) a relação com o animal, especialmente, a onça, tem lugar no horizonte do que viveiros chama “multinatureza”: um universo que exclui a “coisa em si”, feito de multiplicidade relacionais, e portanto de um umbrais ou limites onde as substâncias, as entidades, os corpos se relacionam, se comunicam, e ou divergem entre si. (VIVEIROS apud GIORGI, 2016, p. 56)

O trecho citado comprova o que já discutimos anteriormente em outras obras sobre o olhar animal, pois Derrida também nos fala que a ausência de uma linguagem como a dos humanos não seria um fator para privá-los da comunicação entre eles e com seres de outra espécie, e, também, por meio desse olhar temos ciência da necessidade humana em aprender algo dos animais ou sobre os animais que o homem também compreenderá a sua própria animalidade.

Esse aspecto relevante que está intimamente relacionado à questão do olhar, justifica-se no texto quando o onheiro adverte sobre a importância de conhecer o olhar da onça. Ele explica ao viajante que ao olhar com coragem para a onça, ela o respeitará, no entanto, se olhar com medo, ela o matará.

Os animais de Guimarães Rosa interferem diretamente no comportamento dos personagens humanos nessas narrativas. A maioria desses animais fazem parte de nossa rotina, mas Rosa apresenta-nos sob outras perspectivas “seu olhar sobre a outriedade animal, como atestam inúmeras narrativas de sua autoria, está atravessado por um compromisso ético e afetivo com esses viventes. E é nesse sentido que ele pode ser considerado o maior animalista da Literatura Brasileira do século 20. (Maciel, 2016, p. 69)

Segundo ela, isso se dá pela enorme quantidade de atuações animais contemplados em suas produções literárias e a sua intensa relação com cada um deles, revelando não apenas uma aproximação com os animais, mas uma profunda identificação com eles.

Dentre os animalistas brasileiros, surgidos na primeira metade do século XX, não podemos também deixar de mencionar a escritora Clarice Lispector, que desenvolveu muitas obras voltadas às temáticas da animalidade e humanidade. Lispector soube, como poucos, tratar com louvor de questões pertinentes ao mundo animal e humano, sobretudo quando estes mundos se cruzam, a partir de uma alteridade que os posiciona lado a lado.

Falar dos animais é uma característica marcante de Lispector. Em sua vasta produção literária é comum vermos os animais presentes e atuantes, seja como protagonista ou coadjuvantes. Geralmente essa presença é marcada pelo encontro de personagens humanos e não humanos, como nas obras: *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.*, “O búfalo”, *Quase de verdade*, “Como nasceram as estrelas” – *Doze lendas brasileiras*, entre outras.

Em meio a tantas obras relacionadas à essa temática, elegemos duas para uma sucinta análise, a partir da representação do animal, *A paixão segundo G.H.* e o conto “O búfalo”.

O romance *A paixão segundo G.H.*, publicada em 1954, aborda a instigante história de uma mulher que se identifica com as iniciais G.H. e suas inquietações humanas, na qual tenta expressar em escritas. O enredo inicia com a personagem G.H. despedindo sua empregada e tendo ela mesma que limpar um quarto de sua casa. Durante a limpeza, depara-se com uma barata; com muito nojo do inseto, sem nenhuma piedade, resolve esmagá-la, o que culmina em um drama vivido pela mulher. Após o esmagamento, a mulher percebe que saiu um líquido branco e pastoso do corpo da barata, aquela seria sua última essência. De modo arbitrário às atitudes humanas, resolve comer toda aquela substância da barata morta:

(...) fechei os olhos com a força de quem tranca os dentes, e tanto apertei os dentes que mais um pouco eles se quebrariam dentro da boca. Minhas entranhas diziam não, minha massa rejeitava a da barata. Eu parara de suar, de novo eu toda havia secado. Procurei raciocinar com o meu nojo. Por que teria eu nojo da massa que saía da barata? não bebera eu do branco leite que é líquida massa materna? e ao beber a coisa de que era feita a minha mãe, não havia eu chamado, sem nome, de amor? (LISPECTOR, 1998, p. 155)

Na passagem citada é possível ver que a mulher ainda reluta em não comer aquela massa pastosa, “minhas entranhas diziam não”, mas sua razão a fez pensar que não devia sentir repulsa daquele plasma branco, pois como ela diz, “não bebera eu do branco leite que

é líquida massa materna?”. A mulher, ao comparar o líquido que sai do corpo da barata ao morrer e o leite materno que sai do corpo de uma mulher, neste caso, o da própria mãe, propõe uma reflexão mais profunda sobre a alteridade que relaciona animal e homem sob um mesmo olhar.

Quanto à escrita de Clarice Lispector (1998) nesta obra, a partir dos limites entre o animal e o humano, sobretudo sob a ótica da transformação sofrida pela barata, como também pela modificação ocorrida na mulher, que na narrativa relaciona a transfiguração do bicho com a mudança ocasionada no corpo de uma mulher, Gabriel Giorgi nos explica que “a escrita de Clarice Lispector trabalha, então, essa desfiguração do corporal, essa perda de limites e de contornos, a partir da ambivalência entre o humano e o animal que está em jogo a partir do encontro entre a narradora e a barata”. (Giorgi, 2016, p. 117).

O escritor analisa a escrita de Lispector a partir do aparecimento do “plasma” em *A paixão segundo G.H.*, líquido este, que, segundo ele, não seria de origem animal e nem humana. A partir de leituras das ideias do plasma compreendidas por Lemke (2011), Giorgi (2015, p. 122-123) afirma que o plasma “faz da vida uma arena de intervenção política dividindo-a de si mesma”, onde por ela se “ordenam corpos, se traçam hierarquias e se distribuem as vidas por proteger e por explorar e por dispor”, no entanto, acrescenta que a escrita de Lispector em *A paixão segundo G.H.* procura definir esse “plasma” a partir de um novo desdobramento:

A escrita de Lispector, pois, faz do “plasma” a ocasião para um deslocamento radical: ali onde diz buscar uma substância, um princípio positivo, a instância de uma afirmação ontológica, encontra, sistematicamente, um vazio e um espaçamento, um diferencial, ou uma linha de devir que a uma só vez é inseparável dos corpos, mas que traça sua linha de exterioridade, seu empuxo e sua alteridade (GIORGI, 2016, p. 127)

Os escritos de Clarice Lispector partem de um princípio onde os corpos e aspectos variam, pois não obedecem um padrão nem individual, nem coletivo, por isso Giorgi afirma que a escrita da autora é, nesse contexto, “inseparável de uma transformação mais geral que afeta a ordem do visível e do perceptível” (Giorgi, 2016. p. 127).

No conto “O búfalo”, Clarice Lispector relata o drama de uma mulher que estava revoltada por não ter o amor correspondido, então resolve ir à um zoológico de modo a encontrar nos animais o ódio que tanto sentira, mas para a sua surpresa encontrara somente

carinho, demonstrações de afeto e amor em meio àqueles animais. Nada naquele lugar refletia ou inspirava o ódio que ela tinha ido encontrar. Para onde a mulher olhava encontrava apenas o amor: “Só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no jardim zoológico e aquele jogo de dualidade persiste. Mas isso é amor, é amor de novo, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio”. (Lispector, 2009, p. 149).

Inquieta com o que via, a mulher tentava de todas as formas aniquilar os sentimentos bons que aqueles animais transmitiam, queria a todo custo encontrar neles o alimento para o seu ódio. Portanto, não compreendia ou recusava-se a entender o motivo de tanto amor vindo dos bichos, pois ao ver demonstrações de afetos entre os animais, ela acabara por ver e sentir o amor neles, como podemos observar a seguir:

Aproximava-se do tigre respirando a quentura e o vício do cheiro da jaula; vencendo o próprio destino forçava-se a olhar sozinha no mundo para os olhos do tigre, para seu caminhar ondulante, elevando-se acima do terror, até que dele saía uma espécie de verdade, algo que a apaziguava como uma coisa, ela suspirava franzindo os olhos. (LISPECTOR, 2009, p. 155)

Noutra passagem vemos que o leão, um animal tipicamente feroz, também ofertava amor: “Até o leão lambeu a testa glabra da leoa” (Lispector, 2009, p. 126). Já cansada e desapontada por não satisfazer o desejo impetuoso de seu coração, a mulher depara-se com um enorme animal negro, um búfalo. E algo de extraordinário acontece, ele a nota: “De longe, no seu calmo passeio, o búfalo negro olhou-a um instante” (Lispector, 2009, p. 133).

A mulher estremeceu diante do olhar e pôde sentir em seu íntimo aquele olhar profundo que lhe causara até tontura. O animal insiste: “mas de novo ele pareceu tê-la visto ou sentido” (Lispector, 2009, p. 133), “E mais uma vez o búfalo pareceu notá-la” (Lispector, 2009, p. 133). Ela já não mais sabia o que sentira ao ser observada pelo animal. Era como se aquela fosse a primeira vez que alguém de fato a notara. Então, a mulher se aproxima da jaula: “Lá estavam o búfalo e a mulher, frente à frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos” (Lispector, 2009, p. 135). O narrador continua:

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. (LISPECTOR, 2009, p. 135)

Maciel afirma que “o olhar do búfalo leva, dessa forma, a mulher ao limite abissal do humano, como se a desvalasse, colocando-a em situação de perda e vertigem” (Maciel, 2016, p. 86). Ao olhar o animal, a mulher era capaz de olhar a si mesma, como se estivesse completamente despida de tudo que vivera e sentira. Era apenas ela, o búfalo e o olhar que a possibilitava sentir emoções nunca antes vivenciadas.

Esta troca de olhares entre o animal e o homem é analisada nos estudos do escritor John Berger (2003), em *Por que olhar os animais*, obra que investiga a relação entre o humano e o não humano, por intermédio da comunicação através do olhar, visto que são pelos olhos que os não humanos se comunicam com os homens. Para o escritor, o olhar entre o humano e o não humano, foi fundamental para a evolução da espécie humana:

Quando muito, o olhar do animal bruxuleia brevemente e segue adiante. Eles olham de soslaio. Olham cegamente para além de nós. Escaneiam tudo mecanicamente. Foram imunizados contra o encontro, porque nada mais pode ocupar um lugar central na sua atenção. Nisso reside a última consequência de sua marginalização. Esse olhar entre animal e homem, que pode ter tido um papel crucial no desenvolvimento da sociedade humana, foi extinto. Olhando cada animal, o visitante desacompanhado do Zoológico está sozinho. (BERGER, 1980, p. 32)

Berger afirma que os animais são seres que “olham cegamente para além de nós”, ou seja, veem muito mais do que nossas limitações nos permitem enxergar e isso também vai além de qualquer compreensão humana. O mesmo olhar é compreendido por Derrida, como já mencionamos, enquanto exercício fundamental para pensarmos sobre nossa própria animalidade, uma vez que, por meio desse olhar, podemos saber um pouco mais sobre nós mesmos, como argumenta Jair Santos:

Pensar-se enquanto animal consiste em preparar-se para aliviar a pressão da cultura sobre a natureza, e isso envolve a construção de um novo laço com o meio ambiente e as outras espécies. Se abandonamos a animalidade, ela não nos abandonou, e fala dentro da própria cultura. São ilusões, mitologias, hipertrofias que vão se dissolvendo e revelando uma realidade humana mais próxima, biológica e figurativamente, das bestas que dos anjos (SANTOS, 2004, p. 29)

Ferreira explica que a animalidade nunca esteve fora do homem, e, mesmo que o homem tente afastá-la, ela jamais o abandona, pois, segundo ele, o universo ao redor do homem o mantém mais próximo “das bestas que dos anjos” (Santos, 2004, p. 29). E isso é confirmado por meio dos mitos, lendas e demais narrativas que circunscrevem o animal e o homem dentro de um mesmo campo literário.

A escritora Astrid Cabral pode ser incluída nesse grupo de “autores animalistas”, termo defendido por Maciel (2016). O poema “Surdos e cegos”, inserido na obra *Jaulas*, dialoga com o olhar de Lispector em relação à animalidade escrita no conto “O búfalo”. O poema revela a preocupação da autora no que diz respeito ao modo como os animais são tratados pelos humanos, suas limitações mediante os homens e a morte, enfatizando todo o sofrimento que o animal passa durante sua vida. Nos versos ela mostra sua vivência com os animais e sua indignação com insensibilidade humana.

O título “Surdos e cegos” se refere aos homens que não ouvem o clamor do animal, do outro, menosprezando-o, assim como não é capaz de ver o sofrimento dos animais que padecem em meio a tanta violência. Daí compreendemos também o título geral da obra, *Jaulas*, no qual seria, portanto, uma metáfora referente ao cárcere em que estavam animais e humanos, mesmo não pertencentes ao mesmo universo.

Numa análise mais intrínseca das obras que apresentam o animal sob novos enfoques, sobretudo a partir de um olhar que busca novas percepções sobre o animal em relação ao homem, em uma escrita que desafia constantemente a compreensão humana, verificamos o uso constante de metáforas. Sobre o emprego desse recurso em produções literárias, pode-se inferir que:

Em todos os aspectos da vida [...] definimos nossa realidade em termos de metáforas e então começamos a agir com base nelas. Fazemos inferências, fixamos objetivos, estabelecemos compromissos e executamos planos, tudo na base da estruturação consciente ou inconsciente de nossa experiência por meio de metáforas” (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p. 260)

Esses estudiosos partem da premissa da Teoria Cognitiva da Metáfora, na qual explicam que, além de falarmos e pensarmos metaforicamente, existimos por meio de metáforas; logo, essas metáforas são partes constituintes de nosso ser. Segundo eles, as metáforas fazem parte do nosso cotidiano, por meio dos propósitos que emergem elaborados a partir dos experimentos de nosso consciente ou inconsciente, por isso definem também nossa realidade, uma vez que estão em imbricadas em nossas concepções.

No entanto, ao metaforizar o animal, o homem estaria o assinalando conforme a percepção humana, partindo de uma hierarquização que exclui, marginaliza e coisifica este outro ser. Embora muitos autores recorram às metáforas para assegurar e ressaltar a soberania dos humanos em relação às outras espécies, há os que fazem o uso desse recurso

para promover a aproximação entre os dois mundos, de modo que as diferenças entre eles se tornem precárias.

2.3 Narrativas da animalidade na literatura de Sanches

sentiu-se feliz por se encontrar entre feras e
bem longe dos humanos
Benjamin Sanches

Em “*o outro e outros contos*”, Benjamin Sanches, de forma irreverente ao contar, assume o desafio de escrever sobre este outro ser e o que ele representa para nós, homens. Na obra nos deparamos com o encontro da animalidade e humanidade em seis contos que acabam por revelar um novo olhar ao pensar e escrever o animal, em narrativas onde são apresentados como elementos primordiais.

Benjamin Sanches não se restringe ao respeito que se deve ter em relação ao animal, mas vai além, ao lado dos animais, quando os reconhece em relação ao outro, a partir de um olhar que os classifica numa mesma posição social. Na obra, os elementos alegóricos se revelam e vão além do seu status definido socialmente. Benjamin transforma o animal, categoricamente aceito na literatura, como um novo ser, tão distante tradicionalmente, inclusive deles mesmos.

O autor propõe, assim, um conjunto de narrativas que não apenas procuram representar o animal na literatura estabelecida por ele, mas provoca uma reflexão quanto às questões relacionadas ao convívio entre animais e homens numa mesma sociedade, apontando os problemas e desafios que perpassam os dois universos que se fundem constantemente.

Zucolo nos explica que “a ficção de Benjamin Sanches, como uma grande aventura de expressão, é uma forma de conhecimento do homem e do mundo, por extensão” (Zucolo, 2011, p. 148). A literatura de Sanches possibilita ao homem o conhecimento de si mesmo e do mundo que o cerca, principalmente quando este mundo entra em contato com um universo distinto, conduzindo o humano aos confins de seu próprio ser.

O animal, para Sanches, ganha identidade, caracterizando-se principalmente por acolherem sentimentos que vão desde a reflexão sobre sua existência em meio aos seres

humanos até a concepção de participar como objeto do capitalismo. Inovadora manifestação animal se faz presente e, nesse viés, na obra do australiano Peter Singer, publicada na década de 1970, vem ao encontro dessa reflexão altérica entre humanos e não humanos, chamada *Libertação Animal*.

A reflexão proposta em *Libertação Animal* trata-se de uma visão ética que põe o animal em pé de igualdade social frente ao homem, afastando-o da tirania deste último. Singer afirma, em seu livro a respeito dos animais: “Queríamos simplesmente que eles fossem tratados como os seres independentes e sencientes que são, e não como um meio para fins humanos”. Dessa forma, vê-se um propósito de um bioético na década de 1970 tentando sustentar uma reflexão ética de alteridade em relação aos animais.

O touro guarujá, personagem de um dos contos de Sanches, é, sem dúvida, o que melhor exemplifica o desejo de Peter Singer. Um ser antropomorfizado que dedicou toda sua vida à proteção do curral, ajudando a criar os filhos de seu dono e, após seis anos de dedicação total, um peão, a mando de seu dono, vem laçá-lo. A partir daí uma angústia nostálgica vem à noite, ruminando em seus pensamentos, tudo o que fizera e tudo o que recebera agora.

Nícia Zucolo (2011) afirma que os seres na obra de Benjamin Sanches são submissos à realidade e à tirania humana. A pesquisadora afirma ainda que estes seres até tentam uma fuga, mas acabam percebendo-se diante de um paradigma no qual não tem salvação, ou seja, conscientizando-se de sua existência objetivada.

Em “touro guarujá”, as reflexões de Peter Singer parecem acolher essa fuga do ser, seja do touro ou do inseto à beira de seu assassinato pelas mãos de outro ser do conto “coágulo de sombras”. O universo animal se funde com o universo humano. A alteridade parece ser nula, o não humano, de um lado, consciente e sem respostas para sua coisificação; do outro, o humano, certo de suas práticas culturais, necessidades financeiras e básicas. Dois universos divergentes se fundem através dos seus propósitos.

Benjamin Sanches, usa das misérias vivenciadas pelos personagens para animalizar os bichos e humanizar os homens. E isso pode ser observado na obra a partir de algumas circunstâncias, tais como: os discursos assumidos pelos personagens humanos que protagonizam dos contos, pensamentos e ações dos bichos.

A obra escancara as condições animais presentes no homem, as fragilidades e limitações humanas, além de evidenciar as relações alteritárias dos personagens. Em relação

à animalidade do homem, Maciel nos diz “o homem precisa, antes de tudo, reconhecer-se animal para assim tornar-se humano” (Maciel, 2016, p. 19). Nessa perspectiva de Maciel, Sanches e outros escritores inscreveram o animal em suas narrativas num viés que não os coisifica, tampouco os aborda apenas metaforicamente. São animais que se movimentam e se inserem nos dois mundos, por intermédio de uma escrita que instiga as razões sobre a peculiaridades e a natureza do homem.

Na leitura dos contos benjaminianos encontramos uma variedade de figuras que assumem posições atípicas no enredo, como a história de touro que se lamenta por não ser valorizado, um homem que se identifica mais com os animais do que com os outros homens, a burrinha que resiste à dominação do homem.

Os personagens de Sanches protagonizam histórias onde o mundo animal se cruza com o homem, sendo difícil distingui-los, uma vez que ambos revelam características semelhantes. Desse “modo a densidade existencial dos personagens confere aos contos uma excelência” (Graça, 1998, p.14), pois, conforme Graça, a primazia das narrativas de Sanches é decorrente dessas experiências com o *outro*, a partir dos limites entre o animal e o homem.

É passível de entendimento, portanto, que a literatura empreendida por Sanches suscita considerações sobre o animal e sua relação com o outro, seja este outro homem ou não. Por esse viés, tomamos como percepção a assertiva que o universo benjaminiano transcende regiões e instala-se no universal. Acima do tempo, nele se funde; atemporal, é capaz de comunicar-se em qualquer época (Zucolo, 2011, p. 149). Vai além, visto que a ficção de Benjamin Sanches não se circunscreve aos paradigmas convencionais e é atemporal, também, porque discorre sobre as especificidades animais, sobretudo, quando apresenta a o animal a partir de sua relação com o homem, seres imanes de dois universos que divergem constantemente, contudo, se identificam quando apresentados em *o outro e outros contos*.

Percebemos que Benjamin Sanches proporciona aos leitores novos olhares sobre as vivências humanas por meio da experimentação. Para isso ele faz uso de uma linguagem particular, onde relata os dramas, medos, descobertas, pensamentos e reflexões acerca dos seres e de suas relações.

Ao escolher personagens animais para protagonizar ações e manifestar sentimentos que os homens acreditam ser portadores exclusivos, o escritor revela que animais e homens compartilham das mesmas condições terrenas, como o caso do peão que vai laçar o touro

guarujá, contra sua própria vontade, mas cumprindo as ordens do patrão. Sanches demonstra nessa passagem que o homem e o touro são submissos às imposições do dominador, oriundos de um sistema que desprivilegia os grupos minoritários, dividindo em polos, as relações de dominador e dominado, além de evocar questionamentos quanto à humanização do animal e a animalização do homem.

Os bichos que pensam, sentem e agem como humanos, se relacionam com seres da mesma espécie e de espécies dissemelhantes, dotados de conhecimento do mundo e, alguns, conscientes de sua existência e relevância no universo, são algumas das particularidades dos animais de Benjamin Sanches. Seres que protagonizam histórias, cujas fronteiras entre o animal e o homem são marcadas pelos pensamentos e ações que se assemelham, ao ponto de impossibilitar distinções entre as espécies.

CAPÍTULO III

A SUBJETIVIDADE E OS ANIMAIS BENJAMINIANOS

3.1 Introdução

Neste capítulo analisaremos, de modo particular, a linguagem adotada por Benjamin Sanches em *o outro e outros contos*, verificando o discurso apresentado por meios dos enunciados e, quando possível, extraindo dele passagens que comprovem as ideias de Émile Benveniste, autor referenciado por seus estudos sobre a linguagem.

À priori, discutiremos algumas observações a respeito da linguagem pautada por Émile Benveniste, grande teórico dos estudos linguísticos, a partir de suas observações sobre a linguagem enquanto fator fundamental para a constituição do homem e a língua em funcionamento.

Quanto à enunciação, Benveniste revelará que cada língua apresenta modos individuais de registros da categoria de pessoa, visto que cada pessoa que realiza o ato de enunciar é única. Logo, a enunciação será um elemento indispensável em nossas análises.

O aparelho formal da enunciação defendido por Benveniste, a categoria de pessoa e não pessoa, possibilitará a análise da subjetividade animal por meio das marcas linguísticas presentes nos enunciados. Visto que, para Benveniste, a noção de pessoa em enunciação, onde o eu /tu, reconhecidos na posição de pessoa e o ele - a não pessoa, podem estar presentes tanto na enunciação quanto no enunciado.

Outro subsídio teórico que nos possibilitará uma investigação à respeito da linguagem empregada por Sanches, por meios de enunciados concretos, em nosso caso, manifestados nos contos de Sanches, bem como a compreensão de alteridade, sobretudo para entender o conto “coágulo de sombras”, a partir da exotopia evidenciada, são as ideias do Círculo de Bakhtin, principalmente às de Valentin Volóchinov e de Mikhail Bakhtin.

Assim, partimos para algumas considerações sobre a subjetividade, apontada pelos teóricos mencionados, a fim de analisarmos a representação do animal e sua relação com o outro, nos contos “somente a morte”, “touro guarujá”, “coágulo de sombras”, “o bicho”, “gula gume”, e “o tartaruga”, por meio das marcas linguísticas presentes nos textos.

3.2 Algumas considerações sobre a subjetividade.

O próprio da linguagem é, antes de tudo, significar.
Émile Benveniste

A linguagem para o linguista, exerce um papel fundamental nas relações entre os humanos, pois ele se constitui a partir da linguagem, em um processo de reversibilidade entre locutor e interlocutor. Para Benveniste, a linguagem é própria da condição humana, logo, não há sequer como haver pensamento sem a linguagem, uma vez que o homem “reproduz o mundo, mas submetendo-o à sua própria organização” (2005, p. 26).

Podemos inferir, portanto, que a linguagem é um meio de interação humana, já que “a linguagem é também um fato humano; é, no humano, o ponto de interação da vida mental e da vida cultural e ao mesmo tempo o instrumento dessa interação. Uma outra linguística poderia estabelecer-se sobre os termos desse trinômio: língua, cultura, personalidade”. (Benveniste, 2005, p. 17).

Nesse sentido, para alcançarmos a compreensão da subjetividade que pautará a análise dos contos de *o outro e outros contos*, a partir também da estruturação pronominal entendida por Émile Benveniste, é importante traçarmos algumas considerações sobre a frase e o significado das palavras, visto que toda frase contém palavras que as constituem. Para o linguista, as palavras não são consideradas seus segmentos, visto que só possuirão valor quando relacionadas com as demais palavras que farão parte do enunciado, vejamos:

De fato, essa unidade não é uma palavra mais longa ou mais complexa: depende de outra ordem de noções, é uma frase. A frase realiza-se em palavras, mas as palavras não são simplesmente os seus segmentos. Uma frase constitui um todo, que não se reduz à soma das suas partes; o sentido inerente a esse todo é repartido entre o conjunto dos constituintes. A palavra é um constituinte da frase, efetua-lhe a significação; mas não aparece necessariamente na frase com o sentido que tem como unidade autônoma. (BENVENISTE, 2005c, p. 132).

De acordo com o excerto acima podemos inferir que a palavra somente obtém sua significação quando a língua está em funcionamento, por meio da interação com as demais palavras que estão empregadas na frase. Portanto, a palavra somente ganha significado, quando através do discurso, a língua está em exercício. É, justamente, nesse momento que as palavras podem adquirir outros significados, bem diferentes de quando eram independentes.

Desse modo, onde as palavras são dotadas de novos significados no exercício da língua, por meios dos enunciados, é que a subjetividade se faz presente. Assim, podemos também concluir que a subjetividade está diretamente ligada ao ato da enunciação. Assim, quando falamos em subjetividade também estamos falando de linguagem, uma vez que jamais abordaremos o sujeito separado da linguagem, pois é na linguagem e por meio dela que o homem se constitui como sujeito.

Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição de homem (BENVENISTE, 2005, p. 285)

Em relação à categoria de pessoa e não pessoa compreendida por Benveniste, os personagens de “coágulo de sombras” são demasiadamente reflexivos. No conto, podemos analisar a subjetividade animal por meio da categoria de pessoa e não pessoa compreendida por Émile Benveniste, pois segundo ele, a linguagem é meio de vida para o sujeito e a subjetividade surge de um processo de intersubjetividade – de um homem falando com outro homem:

A linguagem está na natureza do homem, que não a fabricou. Inclina-mo-nos sempre para a imaginação ingênua de um período original, em que um homem completo descobriria um semelhante igualmente completo e, entre eles, pouco a pouco, se elaboraria a linguagem. Isso é pura ficção. (BENVENISTE, 2005, p. 285)

Tomando por base as reflexões à respeito da linguagem conforme Benveniste, partiremos dos conceitos que o autor entende sobre subjetividade, evidenciada, principalmente, por meio das classificações pronominais defendidas por ele, visto que através das marcas linguísticas, como a noção de pessoa e não pessoa, podemos analisar a subjetividade presente nas narrativas de Benjamin Sanches.

Na teoria benvenistiana, o *eu* é o centro da enunciação. Para ele, só existe o *tu* em função de um *eu*, logo só existe um *eu* porque existe um *tu*. O teórico afirma também que o *ele* não é pessoa porque não enuncia, porém é indispensável para a existência do *eu-tu*. Segundo Benveniste, “não remete a nenhuma pessoa, porque se refere a um objeto colocado fora da alocação [...] A forma *ele* tira o seu valor do fato de que faz necessariamente parte de um discurso enunciado por *eu*” (Benveniste, 2005, p. 292).

Benveniste também afirma que “a situação inerente ao exercício da linguagem, que é a da troca e do diálogo, confere ao ato de discurso dupla função: para o locutor, representa a realidade; para o ouvinte, recria a realidade” (Benveniste, 2005, p. 26). Portanto, é primordial na enunciação a existência do *eu* e *tu*, pois a interação entre as pessoas do enunciado torna possível uma relação intersubjetiva, como observamos em “coágulo de sombras”, no trecho que inicia o conto “eu não era mais eu...”, “mas, dizia de mim para mim” (p. 159). No entanto, deve-se considerar que, em “coágulo de sombras”, se sobressai o uso constante do pronome *eu*, categorizado como pessoa porque o locutor se enuncia enquanto sujeito, segundo Benveniste.

Sobre esta presença sucessiva do pronome *eu*, Benveniste acrescenta:

Todo homem se coloca em sua individualidade enquanto eu por oposição a tu e ele. Este comportamento será julgado ‘instintivo’; para nós, ele parece refletir na realidade uma estrutura de oposições linguísticas inerentes ao discurso. Aquele que fala se refere sempre pelo mesmo indicador eu a ele mesmo que fala. Ora, este ato de discurso que enuncia eu aparecerá, cada vez que ele é reproduzido, como o mesmo ato para aquele que o entende, mas para aquele que o enuncia, é cada vez um ato novo, ainda que repetido mil vezes, porque ele realiza a cada vez a inserção do locutor num momento novo do tempo e numa textura diferente de circunstâncias e de discursos (BENVENISTE, 2006, p. 68).

De acordo com a posição que o sujeito ocupa dentro de um discurso, o locutor, por meio da linguagem e intersubjetividade, faz o uso repetitivo do *eu* porque se reconhece na diferença fundamental que dissocia *tu* e *ele*. Nesse sentido, Cavalheiro afirma:

O *eu* só garante sua presença se houver um segundo – o *tu*. É trocando constantemente de lugar que *eu* e *tu* asseguram suas presenças. Caso não houvesse a troca de *eu* em *tu* e de *tu* em *eu*, não haveria troca de mensagem. É nessa troca fundamental que os interlocutores garantem sua presença. (CAVALHEIRO, 2010, p. 43).

Logo, entendemos que mesmo que o *ele* esteja ausente no campo discursivo, sempre estará presente na interação entre *eu* e o *tu*, visto que o *ele* garante a existência do *eu* e *tu* e também por sempre haver um interlocutor a quem o discurso será destinado.

Quanto à noção de linguagem, sobretudo, a partir das ideias do Círculo de Bakhtin, principalmente às de Valentin Volóchinov e de Mikhail Bakhtin, Cavalheiro nos esclarece que:

A concepção de linguagem desenvolvida por Bakhtin promove uma mudança do ponto de vista sobre as relações entre literatura e sociedade. Seu foco desloca-se do entendimento da literatura como produto passando analisá-la enquanto

produção. Se o entendimento da literatura como mero produto nos leva a ficar na análise formal, considerando-a como produção, somos levados a destacar o aspecto relacional da criação verbal (CAVALHEIRO, 2010, p. 115-116).

Nessa perspectiva de linguagem, apreendemos que embora a criação literária possua uma natureza absorta, devemos considerar que as particularidades referentes às produções verbais “são evidentes na materialidade e no processo de construção dos enunciados” (Cavalheiro, 2010, p. 116), tomando por exemplo o “discurso literário de caráter dialógico”.

Para Bakhtin, o indivíduo que enuncia é um sujeito que carrega em si pensamentos e ações de uma determinada sociedade, ele é, portanto, um sujeito histórico. Conforme Cavalheiro,

A literatura tem como característica interna os instrumentos linguísticos de produção textual, as vezes com que dialoga e, sobretudo, com que contextualiza sua produção. Para Bakhtin, a linguagem e o conteúdo da literatura têm uma origem inelutavelmente social. O indivíduo constrói a sua subjetividade num espaço social onde outras subjetividades surgem e marcam a sua especificidade. (CAVALHEIRO, 2010, p. 116)

A literatura é, portanto, um lugar em que o sujeito demarca, na e pela linguagem – para usar uma expressão de Benveniste – sua existência.

3.3 As marcas linguísticas em *o outro e outros contos*

A história de *esmérdia*, uma burrinha personagem de “**somente a morte**”, décimo conto de *o outro e outros contos*, é contada por um narrador que reconta o enredo transmitido por sua avozinha malaquesa. *jorge*, o dono da burrinha, é apresentado no terceiro parágrafo como “um homem de rosto escavado pela colher bicôncava do cansaço” (Sanches, 1998, p. 83)². Logo descobrimos um pouco de sua relação com a burra, quando este a observa, “lançando chispas de ódio sobre a burra esmérdia” (p. 83). Em contrapartida, conhecemos a burra que “gostosamente, pastava no tapete de relva que custara seu sacrifício” (p. 83).

² A partir desta citação não mencionaremos mais o autor e ano de publicação, somente o nome do conto e a página em que a citação está inserida, pois todos os contos analisados neste capítulo pertencem à obra *o outro e outros contos*, de Benjamin Sanches, 2 ed. Manaus: Valer, 1998.

Aos poucos, o narrador vai relatando o quanto *jorge* ficara entristecido ao olhar a satisfação de *esmérdia* no pasto, como ela se alegrava e festejava com os parceiros, “era ver uma deusa jovial, aprazando os seus demônios” (p. 83).

Para *jorge*, a obstinação de *esmérdia* incitava sua ferocidade, sentia o desejo de “arrancar-lhe as orelhas ou, pelo menos, dar-lhe uns murros nas bochechas” (p. 83). No entanto, ao considerá-la um animal voluptuoso, entendia que *esmérdia* não valia o seu desgaste. O homem então começou a refletir sobre sua própria história e chegou à conclusão que “havia visto durante a sua vida muitas burras diferentes, mas nenhuma com aquela característica do desgosto de carregar até a sua própria sombra. no fim das contas era uma burra e como uma burra a pior delas. e sorriu um sorriso de lágrimas”. (Sanchez, 1998, p. 84)

jorge, em sua condição humana, é incapaz de compreender os limites terrenos do animal. *esmérdia* o causava tanto descontentamento, que era rotulada por ele como a pior das burras. Tanto era seu desgosto que, em uma conversa com um vizinho, confessou seu aborrecimento em relação à fêmea malvada, mais um título dado ao animal. Enquanto conversavam *jorge* prosseguia “cuspindo injúrias naquele inútil animal que o mundo gerara” (p. 84).

O homem sentia ódio cada vez que observava *esmérdia* entre os outros burros, tamanho era seu infortúnio que, ao vê-la animada entre os bichos, *jorge*, descontente, não conseguia mais desprender “da alma as raízes do ódio que ela plantara” (p. 85); assim, “chega-se ao animal e passa-lhe o cabresto no pescoço” (p. 85). Ao ser laçada, *esmérdia* lança sobre ele um olhar de desprezo:

enquanto era conduzida para o estábulo, *esmérdia* caminhava a contragosto com os olhos ainda enevoados pelo verde da grama e de quando em vez soltava as suas vozes que sacudiam o ar num desafio aos deuses e aos céus. o som tonitruante e blasfemo rodopiava no espaço sem perder a intensidade e voltava à sua garganta onde fazia ponto parágrafo. (SANCHEZ, 1998, p. 85)

esmérdia urrava afrontando os deuses enquanto era laçada. Dois universos se fundem através de seus propósitos, o instinto de *esmérdia* em sua condição de burra, e a luta pela sua autonomia, não se subordinando ao seu dono.

miguel, o amigo de *jorge*, acompanhando a situação do homem com a burra, “ficara penalizado com a má sorte do vizinho. Chegou a entristecer-se porque não estava habituado ao sofrimento” (p.85). O amigo continuou ao lado de *jorge* durante todo o percurso, e antes de partir, propôs: “suba ao morro e, ali, mais próximo do céu, peça a intercessão de são José para resolver o seu angustioso problema” (p. 85). *miguel* acreditava que o santo se compadeceria da desgraça de *jorge* e então encontraria uma solução para a adversidade. *jorge*, lastimando sua pobre vida, não consegue dormir e fica a pensar na sugestão do amigo. Motivado pelo grande aborrecimento que *esmérδια* lhe causara em lutar para não ser domesticada, resolve buscar ajuda divina para adestramento do animal.

Sem saber o que fazer com a teimosia da burrinha, Deus resolve tirar a vida de *esmérδια*. *jorge*, o dono da burrinha, custa a entender a condição terrena de seu animal, já que para ele, era apenas um inútil animal. *jorge* procura novamente o santo para entender o acontecido. O santo, por fim, esclarece ao miserável homem:

esmérδια veio ao mundo para cumprir aquela missão. trouxe no sangue aquela tendência, aquela tara. nasceu com o instinto e predestinação de viver a vida como burra braba, grosseira e volúvel. não havia meios de a recuperar, e Deus, suprema sabedoria, teve que a matar para atender às tuas súplicas. somente a morte poderia ajustá-la. Somente a morte. (SANCHES, 1998, p. 87)

Ao explicar o propósito da vida do animal, o santo acrescenta que “*esmérδια* veio ao mundo burra braba, grosseira e volúvel” (p. 87) porque esta era sua vocação. Para ele, nada mudaria o instinto dela, não teria como transformá-la, por isso, Deus decidiu pôr um fim à vida de *esmérδια*.

O conto “somente a morte” carrega em si uma ironia em relação ao homem e ao animal. *jorge*, em sua limitação humana, sofre por não conseguir domesticar sua burra. Para ele, *esmérδια* deveria ser obediente, submissa, acatando as ordens de seu dono. No entanto, a burra contraria todas as suas expectativas, desobedecendo às ordens de *jorge* e não se sujeitando à condição de dominada. Nesse contexto, a escritora Maria Maciel explica que “o saber que os homens julgam possuir sobre os outros vivos se aloja, portanto, nos limites do conhecimento racional, no enquadramento específico de uma instituída, servindo, inclusive, para justificar os processos de marginalização e coisificação desses seres”. (Maciel, 2016, p. 30)

Benjamin Sanches ironiza nessa história a racionalidade humana, bem como a ignorância do próprio homem por tentar compreender as fronteiras do animal. O mundo humano e animal se cruzam de tal forma que *jorge* e *esmérδια* parecem pertencer a um mesmo grupo social, de seres que tentam, de alguma forma, garantir sua soberania em relação aos outros indivíduos.

Mesmo sem dizer sequer uma palavra, as atitudes de *esmérδια* causam em *jorge* um estranhamento, o que resulta na modificação também dos seus pensamentos e condutas. O universo de *jorge* é fortemente alterado pela interação com a burrinha, comum outro universo, e essa interação com o mundo externo implica diretamente nos conflitos do seu mundo interior.

Em relação à linguagem presente no texto, tomamos por referência os estudos de Émile Benveniste, que afirma ser a linguagem um meio de vida para o sujeito, ou melhor, condição para ser sujeito, em uma constante troca, de um homem falando com outro homem:

A linguagem está na natureza do homem, que não a fabricou. Inclinamo-nos sempre para a imaginação ingênua de um período original, em que um homem completo descobriria um semelhante igualmente completo e, entre eles, pouco a pouco, se elaboraria a linguagem. Isso é pura ficção. Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição de homem. (BENVENISTE, 2005, p. 285)

Assim, quando falamos em subjetividade também estamos falando de linguagem, uma vez que jamais abordaremos o sujeito separado da linguagem, pois, como já mencionado na introdução deste capítulo, é *na e pela* linguagem que o homem se constitui como sujeito.

Na teoria benvenistiana, o *eu* é o centro da enunciação. Entretanto, este só tem existência porque existe um *tu*. Estas são as duas pessoas trazidas por Benveniste, que se opõem a não-pessoa, o *ele*. O *ele*, segundo o linguista não é pessoa porque não enuncia, porém é indispensável para a existência do *eu-tu*. Segundo Benveniste, “não remete a nenhuma pessoa, porque se refere a um objeto colocado fora da alocação [...] A forma *ele* tira o seu valor do fato de que faz necessariamente parte de um discurso enunciado por *eu*” (Benveniste, 2005, p. 292).

Em “somente a morte”, evidencia-se o uso extensivo do pronome *ele* compreendido por Benveniste como a não pessoa, por não ter o direito de enunciar. No entanto, sabemos que ele é indispensável na relação entre eu/tu, pois o *ele* é, de certo modo, a garantia da existência de *eu* e *tu*. A burrinha, na maioria das vezes, ocupa o lugar da não pessoa, pois é sobre ela que o narrador, a personagem *jorge* e o amigo se referem durante a narrativa.

Nos estudos de Benveniste sobre a enunciação a forma ele não seria de fato uma pessoa, por não exigir uma pessoa física, o que a difere do *eu* e *tu* é que requerem uma pessoa física no discurso, porém, é justamente essa ausência física que assegura a presença do *eu* e *tu*, pois “a linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito, remetendo a ele mesmo como eu no seu discurso. Por isso, o *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo tu e que me diz tu. (Benveniste, 2005, p. 250).

Na passagem que descreve a conversa de *jorge* com o amigo, notamos como a noção de pessoa é instituída durante o diálogo entre os dois “- é a esmórdia, miguel, é aquela fêmea malvada”, “... todas as vezes que tento atrelá-la à chama”, “...afugentará a preguiça daquela estúpida” (p. 84). A burra não estava presente fisicamente, mas era a razão da conversa de *jorge* e o amigo, então a sua ausência era tão somente física, mas não enquanto pessoa, pois sua condição e posição é a de não-pessoa.

Em outros registros do conto, percebemos que mesmo quando esmórdia estava presente fisicamente, continuava ausente da instância de discurso e isso se comprova nessas citações da narrativa: “naquele inútil animal que o mundo gerara” (p.84), “e sem dissipar da alma as raízes do ódio que ela plantara”, “enquanto era conduzida para o estábulo, esmórdia caminhava a contragosto” (Sanches, 1998, p. 85). Quanto à constituição valorativa da não pessoa:

Podem-se atribuir a ele duas expressões de valores opostos. Ele (ou ela) pode servir de forma de alocação diante de alguém que está presente quando se quer subtraí-lo à esfera pessoal do “tu” (...). Por um lado, em matéria de reverência: esta é a forma polida (...) que eleva o interlocutor acima da condição de pessoa e da relação de homem a homem. Por outro lado, como testemunho do desprezo, para arrasar aquele que sequer merece que se dirijam “pessoalmente” a ele. De sua função de forma não pessoal, a “terceira pessoa” tira essa capacidade de tornar-se tanto uma forma de respeito, que faz de um ser mais que uma pessoa, quanto uma forma de ultraje, que pode aniquilá-lo enquanto pessoa. (BENVENISTE, 2005, p. 254).

A burrinha esmórdia era então desprovida da fala e constituída como a não pessoa porque era menosprezada pelos demais sujeitos do discurso. Durante o enredo, o único momento em que o animal assume a pessoa eu é quando suplica, por meio do narrador: “deixe o meu pescoço em paz” (p. 85). Percebemos, nesse sentido, que a análise das marcas dos sujeitos na língua possibilita a compreensão do lugar que cada sujeito assume na enunciação. Esta, é sempre única, assim como o tempo presente também é marcado quando o *eu* assume a posição de pessoa. É, pois, na instância do discurso na qual ‘eu’ designa o locutor que este se enuncia como “sujeito” (Benveniste, 2005, p. 288).

O autor, ao lançar sobre a burra um olhar exotópico, fora de si mesmo, se colocando no lugar dela, com o objetivo de ver o que ela, como sua visão limitada, não é capaz de ver. Compenetra-se num retorno a si mesmo, de modo a compartilhar de sua angústia:

O primeiro momento da atividade estética é a compenetração; eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele (no modo, na forma possível dessa compenetração; deixemos de lado a questão psicológica da compenetração; basta-nos o fato indiscutível de em certos limites ela ser possível). Devo adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia. (BAKHTIN, 2011, p. 23-34)

Esse momento de compenetração compreendido por Bakhtin é fundamental para que haja a identificação com o outro, pois ao me colocar no lugar dele, passo a olhar com os olhos dele, a partir do que ele vê e como vê. E isso só é possível por meio da exotopia, uma vez que ao assumir a posição que o outro ocupa posso em seguida retornar ao meu lugar para, enfim, dar acabamento aos fatos. Como nos explica Tezza, “cada um de nós, daqui onde estamos, temos sempre apenas um horizonte [...] e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar” (Tezza, 2005, p. 210-211).

O conto, assim, prossegue: “enquanto era conduzida pelo estábulo, esmórdia caminhava a contragosto” (p. 85). Essa percepção do autor-criador, já com seu excedente de visão, também permite ao leitor, intitulado por Bakhtin como “autor-contemplador”, dar um acabamento às circunstâncias nas quais esmórdia está inserida, uma vez que este, do mesmo modo, se identifica com as personagens.

Para entendermos as relações entre o eu e o outro e do eu para os outros, a compreensão da linguagem torna-se essencial, que é entendida, na perspectiva do Círculo de Bakhtin, como um evento vivo pelo qual o sujeito se mostra e se constitui na interação com

as vozes sociais. A língua é uma forma linguística onde o ser reflete e refrata-se, assim, produz sentidos de acordo com as circunstâncias de interação comunicativa.

É válido ressaltar que em relação ao discurso, para Bakhtin nunca é isento, neutro. O discurso também não é homogêneo, ou seja, nunca é igual ou parecido, mesmo quando dito pela mesma pessoa e por inúmeras vezes, pois:

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos. (BAKHTIN, 2011, p. 294).

No que se refere a seres que tentam escapar de suas próprias realidades, Sanches transcende os limites do domínio humano e animal, por meio da relação de um homem e um gato, um gato de cera que possui uma grande característica, tipicamente humana, ele tudo vê. No conto “**gula-gume**”, há a descrição de um homem que acordara assustado, após uma noite de sonhos complicados. Morador de Copacabana, estava ansioso por um encontro que logo teria.

Sobre suas condições físicas, o narrador revela “que o pijama o fazia magríssimo, e sem ele, tornava-se um esqueleto gorducho com raízes nascendo-lhe pelos membros. membros e pêlos” (p. 115). O homem seguiu ao encontro de uma mulher, ainda no elevador a encontrou, “bela e delicada que lhe afigurou uma filigrana de carne” (p.115).

Observemos que, ao trazer à memória a imagem da mulher comparada à uma carne, estaria, possivelmente, o homem, se assemelhando ao bicho que protagoniza o conto “gula-gume”, uma vez que, gatos consomem carnes. Não menos relevante, destacamos também o fato de o narrador mencionar sobre os pelos do homem, pelos que revestem os membros de um gato.

A narrativa prossegue evidenciando o encontro do homem e da mulher, detalhando o cenário onde estavam, que, conforme Zucolo (2011), é apresentado por meio de um *narrador câmera*. Ali havia um gato, “o gato de pó de pedra, estatelado em cima do aparador, sem piscar, olhava-os com todos os olhos do edifício inteiro” (p. 116). O homem, bastante incomodado com o olhar do bicho, questiona: “quantos olhos e tu ainda me olhas, bichano” (p. 116). Não se referia apenas ao olhar do gato de pedra, mas também ao da mulher

desejada e de um outro bicho, que também os observa. Porém, ressalta que “nunca havia visto um gato vendo um homem nu” (p. 116).

Benjamin Sanches, em “gula-gume”, problematiza as fronteiras entre o mundo animal e humano: o gato observa o homem e o homem observa o gato. Não obstante ser um gato de pedra, o homem se incomoda ao ser visto pelo animal, como se o bicho tivesse conhecimento sobre o que vê, assim como se o homem pudesse compreender o olhar do gato. Esse olhar animal instiga a competência humana em relação às habilidades animais, já que para os homens, apenas eles são dotados de racionalidade; daí sua soberania, como explica Thierry Gontier, a respeito do entendimento de Michel de Montaigne:

Os animais são apresentados por Montaigne como um duplo e paradoxal desafio à presunção humana: enquanto objetos de interpretação (pouco sabemos sobre eles, pois a incompreensão é a marca do nosso limite) e, ao mesmo tempo. Como sujeitos de interpretação (eles são dotados de saberes sobre o mundo). (GONTIER apud MACIEL, 2016, p. 30)

A partir da observação de Gontier, presumimos que o homem é incapaz de saber sobre o que pensam os animais, por outro lado, ele assegura a existência da inteligência animal, “dotados de saberes sobre o mundo” (Maciel, 2016, p. 30). Supõe-se, assim, que por acreditar ou suspeitar que o gato tem conhecimento sobre o que vê, o homem, personagem de “gula-gume”, se mostra bastante preocupado com aquela cena inusitada, ser observado pelo gato de pedra.

Sobre o outro animal presente no conto, trata-se de um canário, uma ave conhecida por seu canto marcante e harmonioso. No entanto, o canário apresentado nesta história vive em uma gaiola, dentro de um apartamento e não emite nenhum canto, porque, segundo o próprio narrador:

o morador da gaiola presa à janela, deixara de cantar ou talvez não houvesse começado. O seu canto, acumulava-o no bico enquanto uma montanha de ideias comprimida o seu cérebro. O seu silêncio quiçá fosse um protesto contra os atos de brutalidade excessiva. ninguém mais que ele, era apologista da liberdade, pois há muito, as suas carnes estavam impregnadas do cheiro da gaiola. Só arame só. Não obstante, achava que o homem deveria exigir de outro modo as suas regalias. (SANCHES, 1998, p. 116)

Na passagem transcrita, o narrador pondera não saber se o canário havia deixado de cantar ou se nunca tinha cantado, mas afirma que “o canto estava preso no bico à medida que uma montanha de ideias comprimida seu cérebro” (p.116).

Garantir que o animal é capaz de produzir ideias, ação particular do universo humano, revela que a obra de Benjamin Sanches dialoga com os escritos de Graciliano Ramos, “um escritor capaz de extrair da linguagem poético-narrativa imagens e sensações vivas” (Maciel, 2016, p. 84). Ambos escritores evocam a complexidade animal, a partir dos limites entre humanos e não humanos.

Sanches é capaz de tratar o mundo humano e animal sob um mesmo grau de relevância, assim como Graciliano, animalista que “nos leva também a habitar o corpo e os sentidos de seus personagens” (Maciel, 2016, p. 84). Para eles, em suas criações literárias, os animais são seres dotados de habilidades humanas, sendo estas capacidades uma das maiores dificuldades humanas ao escrever o animal ou sobre o animal.

Mais além, o narrador acrescenta que, possivelmente, a mudez do animal seria um ato de protesto em oposição às condutas que violavam a liberdade de qualquer ser, pois o canário entendia que “o homem deveria exigir de outro modo suas regalias” (p. 116). Estaria o animal, portanto, se queixando sobre sua própria falta de liberdade, já que se encontra encarcerado numa gaiola, como também se compadecendo da lamentável situação da mulher, na qual estava submetida à crueldade do homem, que procurava, grosseiramente, apenas atender seus próprios desejos carnisais.

Partindo de uma análise mais intrínseca, dessa forma, o pássaro na gaiola, o canário frágil “acaba sendo a única personagem que tem consciência social, que aspira a alguma coisa para a comunidade” (Zucolo, 2011, p. 142), ou seja, o pássaro seria o único ser que tem conhecimento sobre a importância da posição social que cada indivíduo assume na sociedade.

Quanto à mulher, demonstrando arrependimento, se lamenta da promessa que fizera e recorda dos momentos de sua infância, enquanto isso o gato prosseguia olhando-os “com a mesma significação que os olhos humanos olham” (p.117). Olhar com o olhar humano é assumir, antes de tudo, a humanidade que há no animal, ainda que dele seja subtraído a fala. São olhos que veem e falam, uma vez que não lhe são atribuídos a fala, a comunicação com os outros se dá pelo olhar.

O conto segue relatando as investidas do homem, que insiste em recordar a mulher da promessa que fizera, e, apesar de tentar resistir, a mulher é despida, cedendo ao instinto humano e os dois consumam a conjunção carnal. Nesta cena “supõe-se a virgindade pelo

sangue manchando o lençol branco da cama; supõe-se a timidez pelo lençol cobrindo-a; supõe-se o desapontamento pela imobilidade” (Zucolo, 2011 p. 132).

Os apontamentos observados por Zucolo se afirmam ainda quando o narrador relata sobre a cena da mulher no corredor, ao garantir que “mais tarde seria mulher em tudo” (p. 116) e depois quando acrescenta que há “muitas coisas que não deveriam ter a primeira vez. e esta, é uma delas” (p.116), referindo-se, portanto, à primeira relação sexual daquela mulher, que logo se consumaria e ao gato que, inusitadamente, o observava nu.

Nesse conto os personagens não humanos e humanos se cruzam num mesmo ambiente, que, sob diversas possibilidades, apresentam os animais como sujeitos providos de juízos e conhecimentos sobre o mundo. No mais, vemos que o narrador tenta assumir um “eu” dos personagens animais, tentando imaginar o que pensam e o que diriam sobre tais acontecimentos, caso possuíssem o domínio da linguagem dos homens.

Portanto, há neste conto a presença de muitas vozes que se posicionam por meio do narrador. Tanto os animais quanto o homem e a mulher, personagens do conto, pensam e falam através do discurso de quem narra. Por isso o narrador é também aquele que enuncia, conforme nos explica Cavalheiro (2010) sobre o ato de enunciar compreendido por Benveniste:

Para Benveniste, enunciar é necessariamente mostrar-se e tomar posição frente ao outro quanto aos objetos representados através de si mesmo. Sua perspectiva de enunciação visa ao ato de inserção do sujeito falante na língua como ele se enuncia, através do levantamento e da análise de marcas linguísticas desta atividade (pessoas, tempo, lugar e modalidades da interlocução essencialmente). (CAVALHEIRO, 2010, p. 62)

Em “**o tartaruga**”, narrativa que evidencia a animalidade no homem, conhecemos a história de *jorginho*, um caçador de ovos de tartarugas que era “mestre no buscar os ninhos camuflados no igual do branco da areia” (p. 121). Essa habilidade de *jorginho*, adquirida com muito exercício, o fazia acreditar ter mais conhecimento que os grandes estudiosos, particularmente, nessa prática.

Numa dessas caçadas, o narrador descreve a cena onde um grande jacaré surgiu à margem e, aparentemente faminto, ficou olhando-o, fazendo com que *jorginho* se sentisse aprisionado pela presença dominadora do animal feroz. O jacaré impedia a única passagem de *jorginho*.

Chama a atenção quando nesta passagem de *jorginho* e o jacaré o fato de o narrador mencionar “o seu casco, que havia deixado na beira, estava a dois passos do anfíbio” (p. 121). Por um lado, por entendermos que casco é uma denominação comum de uso para animais, sobretudo uma carapaça que envolve os quelônios; por outro lado, o próprio conto explica mais adiante que se tratava de uma pequena embarcação. No entanto, esta semelhança do uso da palavra casco nesse contexto logo será desmistificado nos parágrafos que seguem.

Dando continuidade à saga de *jorginho* com a fera, o medo que estava sentindo em ser devorado, já que seu corpo era bem menor que as mandíbulas do animal. *jorginho* “já havia vivido toda a idade do crescimento e não conseguira ir além dos cinco palmos” (p. 121), para ele, sua baixa estatura era “como uma pobreza envergonhada, da sua condição de homem” (p.121).

jorginho se sentia humilhado naquela circunstância, suas condições físicas causavam grande desprazer e a convivência com as outras espécies o fizeram acreditar que “a natureza o havia prejudicado na distribuição dos tamanhos” (p.121). De fato, o tamanho de *jorginho* é o que o aproxima ainda mais do mundo animal, no qual, inclusive, ele passará a se identificar.

Após conseguir se desvencilhar do jacaré, *jorginho* correu mata adentro e lá ficou durante toda a noite, amarrado à perna de uma árvore. Nisto, sonhou que estava na praça da igreja, onde várias mocinhas o admiravam, uma delas se aproximou e deu-lhe um beijo. Ele não acreditara no que estava acontecendo, mas preferiu não questionar, pois aquilo “era um novo amanhecer no seu mundo” (p.123).

O personagem *jorginho* nunca havia experimentado a sensação de ser notado, admirado sem que seu tamanho não fosse o único motivo. O momento único e raro era o desfrute de um novo tempo, o início de uma nova vida, tão significativo em seu universo. *jorginho* se sentia maravilhado com aquela tão sonhada situação.

Porém, *jorginho*, ainda em sonho, teve que lidar com o pior dos seus castigos. Alguém, impiedosamente, gritara em seu ouvido o apelido que tanto lhe causava desgosto: tartaruga. Ele sentiu tanto ódio e até vontade de matar. Nunca aceitara o desaforo de ser chamado assim “todos, desapietadamente, o chamavam de tartaruga. nunca presumira que o seu nome de cartório desaparecesse tão completamente. nunca mais ouvira pronunciá-lo.

todos o chamavam de tartaruga. diziam-lhe até com os olhos: tartaruga. somente tartaruga. (Sanches, 1998, p. 123 e 124)

A vergonha do nome que lhe fora dado sem mesmo ser aquele de registro, era a causa de tanto descontentamento, já que até o nome próprio de *jorginho*, fora esquecido ou descartado para dar lugar ao apelido. tartaruga tornara-se seu nome. Todos o chamavam assim e pelo constrangimento sofrido se sentia obrigado a ir para longe de todos, onde o peso do apelido lhe causasse menos desgosto.

Quando o narrador afirma que todos chamavam *jorginho* de tartaruga até pelo olhar, apenas tartaruga, entendemos que, de acordo com o olhar do outro, *jorge* era inferiorizado, menosprezado, não sendo digno de sequer ser chamado pelo nome. Reduzido, coisificado e marginalizado, *jorginho* era apenas o tartaruga.

Tal era a humilhação vivida por *jorginho*, que o mesmo sempre procurava se isolar, ficava sozinho, distante dos homens, buscando apenas estar num lugar, onde pudesse esquecer, mesmo que momentaneamente, sua condição ridicularizada. Na análise de Zucolo:

(...) a inadequação da personagem ao mundo que havia elegido para si, o natural, longe do convívio humano. A questão é que mesmo a este mundo ele não se adaptou, e repete, de certo modo, as ações de seus coetâneos: vangloria-se de poder buscar ovos de traçajá, tendo sido ele alcunhado tartaruga... Não é aceito nesse meio, também. (ZUCOLO, 2011, p. 114)

Embora tentasse fugir de sua realidade, evitando o contato com outros humanos, ainda assim, *jorginho* não se isentava de sua natureza humana. Zucolo explica que em meio ao mundo animal, *jorginho* também reproduzia as atitudes dos homens que ele mesmo reprovava, por isso também não se adequou neste ambiente.

Por não se adaptar nos dois mundos tão distintos e convergentes, *jorginho* desponta um reordenamento nas relações humanas e animais. A distinção entre os dois é tão instável que revela uma humanidade incapaz de ser afastada com exatidão do universo animal. Nesse contexto, as novas formas de vida são reestabelecidas por meio das atitudes humanas, que não se distanciam tanto dos animais.

Para *jorginho*, o convívio com os homens o torna menos humano, o aproximando dos animais a tal ponto de preferir estar com eles, se sentindo contente “por se encontrar entre feras e bem longe dos humanos” (p. 124). Esse deslocamento de mundo permite ao

personagem transitar nos dois universos, humano e animal, de modo que o leitor seja incapaz de defini-lo totalmente, pois apesar de transitar nos dois, não se encontra em nenhum.

jorginho, em sua natureza humana, não se reconhece homem por se sentir rejeitado por eles, escolhendo, portanto, conviver com os animais, onde ocorre um espelhamento. Nesse contexto de identificação do homem com o animal, Zucolo define como renascimento, pois a ida para a floresta, a busca por outra realidade, suscitavam em *jorginho* uma nova vida, onde é possível perceber que “este renascer, de dentro da floresta, expulso da praça, da vila, da civilização, revela-lhe o seu verdadeiro espaço: ainda que em processo de adaptação, o espaço da natureza lhe é mais adequado que o da humanidade (...)”. (Zucolo, 2011, p. 115).

O renascimento entendido por Zucolo, parte da não aceitação de *jorginho* pelos seres de sua própria espécie, quando o ridicularizaram, marginalizaram, causando a exclusão daquele meio social. Por isso, para *jorginho*, habitar o outro mundo era ressurgir para uma nova vida, ainda que neste meio encontrasse menos animalidade, quando relacionado às monstruosas atitudes dos homens que lhe apunhalavam. Homens, estes, nunca considerados humanos para *jorginho*.

Benjamin Sanches instaura no conto um movimento, um rompimento de fronteiras, que leva o humano para longe da subjetividade e o abre para formas híbridas de existência. Nesse sentido o homem se torna bicho não por genealogia ou evolução, mas por contágio.

Em “o tartaruga”, Sanches evidencia o quanto as fronteiras que separam homens e animais são tênues, pois ao analisar a transição do personagem *jorginho* que se desloca da civilização para o espaço da natureza, convivendo com outras espécies, vimos o quão são frágeis os limites que os distinguem.

Embora seja marcado por paradoxos, o convívio com outros seres, a partir da experiência em habitar os dois mundos, humano e animal, permitiu ao personagem *jorginho* vivenciar duas realidades não tão distintas, apesar dele se sentir melhor entre as feras. *jorginho* pôde sentir o peso da maldade dos homens, quando sentenciado por suas conjunturas físicas, como também experienciou sua animalidade ao fazer do mundo animal seu próprio espaço natural.

Ao analisarmos a questão pronominal presente no conto “o tartaruga”, podemos considerar a analogia entre o personagem *jorginho* ao ser menosprezado enquanto homem, desprezado em seu próprio ambiente natural e o fato do pronome *ele*, usado pelo narrador

durante todo o conto para se referir a *jorginho*, retirando dele o poder de fala, subtraindo-o a aquele de quem se fala, desprezado enquanto pessoa no discurso. *jorginho*, portanto, mais uma vez, não é considerado pessoa.

O animal representado por *jorgitinho*, “o tartaruga”, “é fruto do acolhimento existente entre os dois mundos que se volatizam” (Graça, 1998, p. 14). O tartaruga pode representar muito bem o limite que há entre o humano e o não-humano, cabendo a ele o papel de evidenciara superioridade por uma lado, enquanto caçador de ovos, vítima de animal e ainda se metamorfosear de tartaruga e sentir o julgamento infame por carregar uma carapaça que o deixou indefinido enquanto homem ou animal.

O escritor Benjamin Sanches, em “**o bicho**”, mais um conto em que o animal é a figura central do enredo, evoca a experiência vivida por um quitandeiro e uma vaca. A relação entre os dois é assinalada pela ausência da linguagem, contato físico dos dois corpos num mesmo espaço e a resolução de conflito.

O quitandeiro é registrado no início da narrativa como um homem trabalhador, sem estudos, gostava de andar descalço e de baixa estatura. Este homem, durante muito tempo, fora vendedor de bananas, o que lhe rendeu o apelido de bananeiro. Não era motivo de desgosto, pelo contrário:

ninguém o conhecia com outra denominação, não obstante, pesar-lhe na cabeça diversas espécies de frutas. a banana é eterna e as outras desaparecem para voltarem na mesma época do outro ano. toda a vida aceitou-o de bom grado aquele apelido, ou, pelo menos, nunca protestou contra ele, tendo mesmo vigorizado-o para o seu uso e abuso, com os seus alarmantes gritos de bananEEEEiro! (SANCHES, 1998, p. 139).

O homem tinha como entretenimento o jogo do bicho, onde insistia, há mais de um ano, apostar na vaca. Vale mencionar aqui que “todos os outros bichos já haviam passado, menos ela” (p. 139), embora não tivesse tido sorte com a vaca durante todo esse tempo, insistia apostando nela. Ele montou uma quitanda e desde então recebeu outro alcunha, agora era conhecido como quitandeiro. Apesar de ser um lugar muito pequeno, ele não saía dali para nada, nem mesmo para procurar outra fonte de alimentos, costumava comer o que tinha por lá, como frutas e vegetais, até mesmo apodrecidos.

Num certo domingo, dia da semana que não o agradava, por isso “procurava dormir mais cedo para encurtá-los” (p. 140), se deitou para dormir e logo a vaca veio em seus

pensamentos. A relação do homem com o animal era tão intensa, que a vaca já dominava seus pensamentos, pois “mal havia fechado os olhos e recebido o sono, ela surgiu-lhe na quitanda, bem sanfonada num esforço para caber nas prateleiras empreteleiradas” (p. 140).

Assustado com a cena, o homem demonstra sentir medo e repulsa do animal, procurando de alguma forma entender como o animal chegara até lá, já que todas as entradas estavam fechadas.

Conforme o relato da cena da vaca e do quitandeiro num mesmo ambiente, o narrador transparece a fragilidade do homem em relação ao animal. Primeiro por se acovardar ao notar a presença daquela vaca enorme, depois, por se sentir constrangido ao estar de cueca, já que “nunca esperara receber visitas noturnas” (p. 140), tinha, portanto, como costume dormir desse modo. No entanto, “apesar de não ter o tamanho, era um homem” (p. 140), vestiu sua superioridade sobre o animal e tentou expulsá-lo dali.

Nesse sentido, onde a soberania do homem é exposta e tenta prevalecer em relação ao animal, há evidência da dominação dos homens sobre os bichos, onde acreditam que, principalmente, por fazerem o uso exclusivo da linguagem humana são dominadores e superiores em relação a todos os outros viventes. Porém, essa ideia se fragiliza quando ao tentar expulsar a vaca, o homem “botou a cabeça pra fora e gritou: - chô vaca! – o resultado veio contraproducente. o animal enfureceu-se e, de um salto, trepou no balcão. o homenzinho apavorou-se e procurou tratá-la com carinho – chô vaquinha (Sanches, 1998, p. 140).

Cabe sublinhar neste ponto a reação da vaca quando confrontada pelo homem, assumindo a posição de soberana, dominando o conflito e instigando a racionalidade humana, pois ele acreditara, por alguns instantes, que poderia dominá-la. Após a tentativa frustrada do quitandeiro, o narrador o cita como “homenzinho”, ao revelar que ele se encontrava pávido com o proceder do animal. Pode-se dizer que tal citação no diminutivo está relacionada ao poderio que o homem tentou exercer sobre o animal, mas que se rompeu diante da atitude poderosa da vaca.

Nas passagens que seguem o narrador descreve o contato físico entre a vaca e homem, momento em que o animal saltou para dentro da rede do quitandeiro. Os relatos das ações da vaca revelam que o narrador procura, de um certo modo, antropomorfizar o animal, atribuindo à vaca características e ações tipicamente humanas, “as mãos bovinas escorregaram sobre o seu peito pelado” (p. 141), “ela foi descendo até que sua maçã e

presilha grudassem naquele escasso corpanzil” (p. 141), “fungou nas suas orelhas” (p. 141). E, encerra, contando que após conseguir se livrar do animal, “a loura desapareceu nos escombros do susto” (p. 141).

Após a visita noturna do animal, o quitandeiro não teve dúvidas e apostou novamente na vaca. “nunca as suas horas custaram tanto a passar, nem mesmo quando estive debaixo da vaca. à tardinha veio a notícia: touro” (p. 141). O resultado do bicho instaura no leitor uma dúvida inquietante: teria mesmo uma vaca invadido a quitanda do homem ou um touro?

O fato do animal ter ações condizentes com às de um humano ao interagir com o homem em “o bicho”, o modo como se relacionam, suas diferenças, bem como a complexidade animal, conferem ao conto um espaço onde o universo humano e animal se aproximam, se confrontam e, também se identificam. Sanches revela neste conto os extremos intrigantes da existência animal e dos conhecimentos advindos com eles.

Na narrativa “o bicho”, não identificamos a presença de fala partindo do animal, apenas o quitandeiro e o narrador assumem a fala no discurso e é por meio das posições em que eles ali ocupam, que sabemos um pouco mais sobre o animal. As marcas de fala presentes nos diálogos podem ser analisadas a partir das teorias da enunciação, proposta por Benveniste, a partir das quais é possível analisar as posições ocupadas pelos falantes e não falantes durante a narrativa.

O direito de fala é dado totalmente ao narrador e ao quitandeiro, restando apenas a posição de não pessoa para o animal, como podemos notar nas marcas linguísticas no conto “o bicho”, amarrando a vaca há mais de um ano. todos os bichos já haviam passado, menos ela”, “e pensando como sempre no demônio da vaca, mal havia fechado os olhos e recebido o sono, ela, surgiu-lhe dentro da quitanda” (p.139-140). Vemos nessas cenas enunciativas que o animal é subtraído como pessoa que enuncia, pois todas as informações que temos sobre o animal, pensamentos e ações, são fornecidas por meio das falas do narrador e do quitandeiro.

Quando o animal entra na rede do homem e trava com ele um embate corporal, se intensifica o uso da não pessoa na enunciação: “ela foi descendo até que sua maçã e presilha grudaram naquele escasso corpanzil”, “a bicha não recuou um milímetro”, “a loura desapareceu nos escombros do susto” (p. 141). Mesmo estando presente na cena enunciativa, o animal não fala, sendo atribuído, por diversas vezes no conto, o uso pronome “ela”, de modo a mencionar o animal presente.

No conto “**touro guarujá**”, Benjamin nos apresenta o drama vivido por um touro que vive há muitos anos em um curral e diferentemente dos demais animais, todas as noites dorme fora da cerca, para o “cumprimento do seu delicioso dever de pai do campo” (p. 145). O narrador acrescenta que o animal tem como ocupação proteger seus companheiros de qualquer ameaça e nutre por eles uma “paixão desinteressada, puro amor consanguíneo” (p. 145).

Cumprir deveres e sentir paixão e amor são ações e sentimentos naturalmente vividos e sentidos por humanos, não conhecidos e experimentados por animais. No entanto, neste conto é facultado ao touro essas atribuições características dos homens, sendo possível conferir ao touro uma racionalidade não comum de sua espécie.

O narrador reafirma a experiência humana vivida pelo animal, quando ainda no primeiro parágrafo fala de seu “temperamento másculo” (p. 140), tornando precária cada vez mais as diferenças que separam o animal do homem, levando em considerações tais ações, pensamentos e sentimentos.

Como explica Gabriel Giorgi, sobre o vínculo do animal e o humano, a partir de 1960, quando o animal transita na cultura, reordenando novas formas e sentidos ao redor do humano, reinscrevendo seu espaço, num lugar ainda muito mais próximo do homem:

A distinção entre humano e animal se tornará cada vez mais precária, menos sustentável em suas formas e seus sentidos, e deixará lugar a uma vida animal sem forma precisa, contagiosa, que já não se deixa submeter às prescrições da metáfora, e em geral, da linguagem figurativa, mas começa a funcionar num contínuo orgânico, afetivo, material e político com o humano. (GIORGI, 2016, p. 8)

O filósofo também afirma que o animal passará a adentrar noutro campo significativo na convivência com o humano, não se sujeitando mais às tradições que distanciavam os dois universos, de modo que as diferenças que os dissociavam se fragilizarão, despontando uma maior aproximação entre eles.

Esta afirmação de Giorgi se concretiza no touro *guarujá*, que embora tenha nascido num corpo animal, durante sua convivência com os outros bichos e os humanos, apresenta especificidades que transitam entre as duas espécies. O dever, os atributos relacionados ao corpo do touro, a paixão e afeições são exemplos das particularidades que permitem esse novo reordenamento do animal na sociedade.

O narrador prossegue relatando sobre uma cicatriz que o touro possuía quando travou uma luta com uma onça para garantir a segurança dos seus, os livrando de um ataque do inimigo. Por sorte, o touro não morreu, mas ficou dias esmorecido, causando um alvoroço entre as vacas “cujos corações batiam mais forte pelos seus interesses de amantes” (p. 145).

O que se alcança da fala do narrador é, de fato, que estes animais personagens do conto, se relacionam por uma troca efetiva, onde a interação entre eles é marcada por companheirismo, devoção e compromisso afetivo, já que as vacas “chegaram a jejuar completamente. talvez morressem, morrendo ele” (p. 145). Estariam as vacas, portanto, sofrendo com saudade do touro *guarujá*, demonstrando capacidades emocionais e comportamentais peculiares do universo humano.

No terceiro parágrafo do conto, enquanto caminhava por fora da cerca, de modo inesperado e traidor, o touro é laçado por um vaqueiro. *guarujá* “chegou a desacreditar no que via” (p. 146), o touro estava incrédulo quanto àquela situação jamais imaginada, pois “há mais de seis anos não recebia aquele insulto, que era um achincalhe à sua veteranice de impecável comportamento e aos seus merecimentos, por tempo de serviço. aquele enigma não poderia perdurar. teriam que lhe dar satisfações sobre aquela aleivosia de emboscada” (Sanches, 1998, p. 146)

Para o animal, o seu bom comportamento e os méritos por ele adquiridos no cumprimento do seu dever, seriam suficientes para não o insultarem, por isso deveriam logo justificar tamanho desacato. Era difícil para o touro compreender que, embora cumpra seu papel de servo fiel, sempre disposto à proteger os seus, sua natureza animal o diferenciava dos homens.

O touro seguia inconformado com o afronte e encarou o homem, questionando “por que este miserável veio cortar a minha respeitabilidade, com um talho de corda” (p. 146). O homem pareceu compreender a indagação do animal, no entanto, sempre respeitou a soberania do touro, mas estava ali a contragosto, obedecendo as ordens de seu patrão. E assim, prosseguiu o dever, conduzindo o animal para o sacrifício, e já imaginando o que lhe sucederá, dominou o animal com mais força, após *guarujá* tentar se desvencilhar, exclamava o mulato “- êpa touro bom! mas, o chico é melhor. – gritou numa explosão de vitória” (p. 146).

A relação do *touro guarujá* e *chico*, o peão, neste conflito evidenciam a submissão dos animais no que se refere aos homens. Ainda que tentem escapar da realidade no qual

estão submetidos, não conseguem fugir nem mesmo de suas próprias complexidades animais. O animal, portanto, corresponde aqui ao que Giorgio Agamben entende em *O Aberto*:

O animal, é, simultaneamente, aberto e não – aberto – ou melhor, não é nem uma coisa nem outra: é aberto em um não-desvelamento que, por um lado, o atordoa e desloca com tremenda violência para o seu desinibidor e, por outro, não desvela de modo algum com um ente, o que contudo não o mantém tão envolto e absorvido. (AGAMBEN, 2017, p. 94-95)

Agamben parte da premissa que, se é atribuído ao animal características antropomórficas, com o fim de entender as fronteiras que associam e dissociam os animais dos homens, o animal permanece num campo misterioso, onde oscila entre os dois extremos, aberto e fechado, visto que não é possível defini-lo.

O animal de Sanches transita entre os dois mundos, animal e humano, sendo difícil classificá-lo, mas, especificamente, neste conto “touro guarujá”, a humanidade no animal é manifestada com mais intensidade, onde percebemos claramente que o narrador se esforça, por meio do uso da palavra, para atingir a subjetividade animal. Sobre esta questão, Maciel observa:

Outra questão que se coloca nesse contexto é a da subjetividade animal, que muitos poetas se esforçam em apreender pela palavra articulada (...) Esforço que requer, sobretudo, poder da imaginação, já que se trata de assumir o “eu” dos animais não humanos, entrar na pele deles, imaginar o que eles diriam se tivessem o domínio da linguagem humana (MACIEL, 2016, p. 114)

Esse esforço para adentrar o espaço do outro, na tentativa de pensar o que os animais pensam, emitir juízos por eles e ainda falar o que eles fariam, caso dominassem a linguagem dos homens, é, também, um exercício de alteridade. É pensar no outro enquanto sujeito que instiga a razão humana, pois, de fato, “ninguém pode assegurar que eles não têm uma voz que se inscreve num tipo ignorado de linguagem” (Maciel, 2016, p. 120). Logo, escrever sobre o animal ou escrever o animal sempre será um grande desafio para os homens.

Por mais que a aproximação com os animais permita sabermos um pouco mais sobre eles, como sons emitidos e comportamentos, o esforço para conhecer seus pensamentos, ver como o animal vê e idealizar uma fala humana dita por eles, é nada mais que procurar exercitar a animalidade que existe em nós.

Benjamin Sanches, com maestria, nos comprova a animalidade existente nos humanos, por meio da fala reproduzida pelo narrador, que busca, incessantemente, dar voz ao touro guarujá:

- paciência, paciência. a porta do inferno fica no limite do paraíso, e é tão grande que por ela passam até os elefantes, e, muitas vezes, mesmo no céu, por detrás das cabeleiras-ouro dos anjos estão os cavanhaques-aço dos demônios. aquilo deveria ser o resultado de uma grossa intriga ou o castigo por se ter recusado a cobrir a barbosa (...). (SANCHES, 1998, p. 146-147)

guarujá, completamente inconformado com a situação que lhe ocorrera, numa possibilidade de encontrar respostas, explica a si mesmo como deverá proceder. Nessa cena, além de surpreender a fala do animal, o mais curioso e instigante é o fato do touro ser conhecedor do inferno e do paraíso, como se tais lugares fossem espaços comuns no habitat entre os de sua espécie. Nesse sentido, corrobora o pensamento de Gabriel Giorgi quanto à escrita sobre o animal:

A escrita ensaia modos de relação com isso que traça os limites do humano, e o faz, como assinalado antes, a partir de uma crise formal que aponta para o “vivente”: o animal perde forma, torna-se um contorno indeterminado, mutante, aberto; ilumina corpos irreconhecíveis, potências corporais e forças sem nome, no limite mesmo da espécie humana, em zonas de indeterminação entre espécies e entre corpos. (GIORGI, 2016, p. 37).

O animal escrito por Sanches é este animal que, munido de ações e pensamentos do humano, se torna um vivente indeterminado. Não se sabe até que ponto é animal ou homem, visto o conhecimento sobre o mundo ao seu redor, sobre o seu lugar e os dos seus na sociedade. Atinge o limite da espécie humana porque transpassa os limites do conhecimento racional do homem.

Numa tentativa de justificar a ação do peão, guarujá imaginou que aquilo poderia estar acontecendo por culpa da *barbosa*, definida como uma “vaca suja, capenga e zarolha, que nunca lhe despertou o fogo dos ossos” (p. 147). O touro se refere a vaca, animal de sua mesma espécie, com adjetivos que, comumente, são empregados por humanos, inclusive, afirma que nunca sentiu uma atração física por ela, sensação também comum no universo humano, o que comprova a humanização do touro. Assim, considerando todos esses apontamentos antropomórficos do touro, pode-se inferir que, por meio da consciência

animal, o *touro guarujá* irrompe a fronteira da humanidade.

A humanização do touro *guarujá* se comprova em cada cena do conto, como nas passagens que seguem: “quatro tábuas do seu pensamento”, “entendeu que continuaria teimando para deixá-lo amarrado”, “desconsolado” (p.147). São registros da humanidade presente no animal, pois *guarujá* “julgava que a honestidade fosse o mais legítimo direito da vida. Somente agora, cria que tudo não passou de uma capciosa promessa da esperança” (p. 147). O touro é provido de sentidos e condutas humanas, ações que possibilitam um menor distanciamento entre o não-humano e o humano, possibilitando traçar paralelos entre o animal e o homem.

Mais além, o narrador expressa sobre o “desgosto” sentido pelo animal, entristecido com a ingratidão dos homens que “esmagaram com tanta impetuosidade a sua alma” (p. 148). O desgosto experimentado pelo animal e a afirmação que o touro possui alma corroboram a ideia que alguns teóricos sustentam sobre o animal ser consciente, racional e muitas vezes, tão humano quanto o homem.

Um dos pesquisadores sobre o animal e sua aproximação com o humano é o engenheiro florestal e autor Peter Wohlleben, cuja obra *A vida secreta dos animais* esboça sobre a instigante relação do animal com a espécie humana, onde suas semelhanças são expostas a fim de traçar elos entre os dois mundos. Para o autor, os animais são seres que possuem consciência e sentimentos, e também, assim como os humanos, possuem almas, já que não há dados específicos sobre a criação do homem, assim, entende que todas as espécies possuem alma.

Outro momento do conto que reforça o pensamento de Peter Wohlleben sobre a humanização dos animais, é quando o narrador afirma que o touro “muitas vezes sentiu-se ameaçado de enfarte” (p. 149), tal era a emoção com o que lhe sucedera, mas, enfim, ao avistar um jovem peão em seu rumo, pôde, compreender o motivo daquele insulto:

uma dor fria congelou o seu coração. havia chegado a razão de tudo aquilo: - era a sua aposentadoria compulsória e extemporânea, - quando ainda tinha brasa nos seus nervos. era uma estupidez prematura. naquele mesmo dia, havia dado provas indiscutíveis de que sua arma não estava caduca. aquilo teria sido uma decisão míope, surda e estúpida. (SANCHES, 1998, p. 148).

O touro, portanto, tem ciência de sua capacidade animal e critica a equivocada atitude de seu dono por acreditar que ele não seria mais capaz de cumprir com suas obrigações.

E, numa cruel ação, *guarujá* “viu-se covardemente, cercado por todos os varões da fazenda” (p. 148). Ali, o touro, cruelmente, teve seus testículos cortados.

A masculinidade do touro, conforme fora apresentado como um ser viril, o mais competente e corajoso e que despertava paixões nas fêmeas do curral, se desfez quando seu membro foi amputado, *guarujá* foi “tomando a forma de vaca. vaca desvalorizada. vaca sem leite” (p. 149), o animal, agora sem identidade, estava fadado à morte.

Numa análise sobre o discurso do narrador no conto, vimos que, ao discorrer sobre o animal, o autor se refere a ele, atribuindo pensamentos e atitudes próprias do homem “cumprimento do seu delicioso dever”; “protegia os seus consanguíneos”; “temperamento másculo”; “vacas com saudade” (p. 145). Nestas palavras podemos analisar a consciência do autor em relação ao personagem, uma vez que as palavras do outro também revelam o seu mundo exterior.

Para *guarujá* aquilo era uma afronta contra sua honra, não entendia como poderiam ser tão injustos e cruéis daquela maneira, a cada reação do animal o peão sentia-se “encabulado” (p. 146). Embora o touro não possua a linguagem humana, atributo dos homens, a subjetividade evidenciada nos mostra a consciência que o próprio animal, por meio do autor, exerce sobre si e sobre o outro.

No conto “touro *guarujá*” nota-se também o uso repetitivo do pronome *ele*: “a medida que ele enchia”, “foi enchendo e elas esvaziando”, “comprava-se ele inteiro” (p. 145). O *ele* – a não pessoa, é desprestigiado tanto na sistematização da língua quanto na enunciação: “só se caracteriza por oposição à pessoa eu do locutor que, enunciando-a, a situa como não-pessoa” (Benveniste, 2005, p. 292). Logo, percebemos nestes trechos que *ele* se posiciona como um elemento constitutivo da relação interpessoal.

Outra narrativa que expõe a animalidade, onde é evidente a conscientização do seu ser em relação ao outro é o “**coágulo de sombras**”, onde um inseto está à beira da morte pelas mãos de outro ser. A narrativa relata toda a angústia do bicho em meio ao humano, pois não compreendia como o homem poderia ser tão cruel dessa forma. Há uma espécie de sentimento humano vivido pelo inseto, sentimento também de pertencer ao outro universo.

A narrativa, narrada em primeira pessoa, inicia com o personagem principal, o inseto, lastimando sobre sua luta pela sobrevivência, o enorme desejo de viver, num esforço de não precisar sua própria morte:

eu não era mais eu – carlos, car... – mas, dizia de mim para mim, com todas as minhas oito pernas comprimindo o pastilhão branco dos meus filhos e forçando as pálpebras para não me verem morrer. a voz era minha e o mais, indecifrado envolvendo a orla do meu cérebro. tudo rolando inopinado de um decorrido recente, exprimindo-se em formas geminadas num ar de pretumes. não. não me mate! (SANCHES, 1998, p. 159)

Pelas preliminares do texto, notamos que o inseto assume a fala, num diálogo com outro ser. A princípio, a aranha é apresentada como *carlos*. Em seguida disserta sobre suas oito pernas, que indicam se tratar de uma aranha, levando em consideração às condições físicas apresentadas. E, por fim, expõe a resistência numa tentativa de não ser vista pelos seus, enquanto morre lentamente. Outro ponto relevante nesse primeiro contato com o conto e o personagem, além da circunstância em que o inseto se encontra e se vê, é o fato de ter o discernimento sobre a morte, a ponto de preocupar-se com ela perante os outros que o veem.

A noção de que a morte é o fim de tudo, o fim de sua espécie, e a forma como resiste para não ser aniquilado, apelando para continuar vivendo, são reforçadas quando o inseto exclama: “morrer eu queria sair vivo daquela luta em que todas as rezas aflitas instalavam-se em mim, não estava preparado para isto” (p. 159). A aflição do animal enquanto luta para escapar da morte o aproxima das experiências vivenciadas por homens, sobretudo, quando se refere às rezas, característica humana.

Mais adiante o inseto revela um rosto, possivelmente, daquela que seria o seu algoz, o rosto de mulher, “o rosto era o dela” (p. 159), que embora segurasse uma sandália na mão, não escondia a dúvida sobre o extermínio do bicho. Então, o inseto, consciente de tudo, pensava “ela deveria estar sentindo todo o alvoroço do meu assombro escorrendo no filó do cortinado que arrancara numa invasão de ódio. que fiz eu” (p. 160). Nesse momento preliminar percebemos que o inseto tenta se colocar do ponto de vista do outro, com o intuito de ver o que ele vê, da posição privilegiada em que ele vê.

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN 2011, p. 23).

Conforme Bakhtin, é preciso estar no lugar do outro, se posicionar no espaço que ele

ocupa, para depois voltar ao lugar que lhe confere, e, assim, concluir a visão, a partir do que o outro vê. Esse movimento instaura uma nova relação: a partir da posição do *outro*, o *eu* se transforma e este outro também será privilegiado com a visão exotópica sobre ele. Porém, deve se considerar que esses momentos, não permitem que o eu desocupe o seu lugar, ainda que se posicione no lugar do outro, como nos alerta Cavalleiro, a partir de Bakhtin:

(...) um dos momentos essenciais da contemplação estética é a empatia, isto é, a identificação com um objeto individual da visão (...) esses momentos de empatia (identificação) e de objetivação (retorno) interpenetram-se mutuamente, não saio de mim mesmo e depois regresso, ou seja, não deixo de ocupar meu lugar único (CAVALHEIRO, 2010, p. 81).

Em consonância com Bakhtin (2011), a partir do momento em que o sujeito se identifica com o outro, vai até ele, alcançando sua posição e, então, ser capaz de ouvir e ver o que o outro vê e ouve, inclusive, dado a condição privilegiada, enxergar até mesmo o que o outro não é capaz de ver, para, logo após, retornar; no entanto, transformado por esse olhar exotópico. Logo, assume uma posição única, ou seja, um lugar que o outro não é capaz de assumir.

Aquele que possui o excedente de visão e conhecimento, segundo Bakhtin (2011), direciona o olhar exotópico, isso é afirmado na passagem em que o inseto conclui “poderia ver-me dentro de si mesma” (p.140), pois, conforme nos explica o teórico:

Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (BAKHTIN, 2011, p. 21).

Para Bakhtin, ao olhar a partir do que o outro vê e além do que ele vê, por meio da minha posição privilegiada, sempre saberei de algo que este outro não é capaz de contemplar, uma vez que possuo o excedente de visão. Podemos também refletir como a alteridade desses personagens vai se constituindo ao longo do conto, já que através da exotopia, quando o eu se desloca até a posição do outro e retorna para si com o excedente de visão, a constituição do eu também será construída por esse olhar, a partir da posição

privilegiada e única que ele assumiu.

Quanto à insubstituibilidade, conferida a partir da posição insubstituível que o *eu* ocupa em relação à qualquer outro ser, num exercício estético que procurar dar novos significados aos fatos que os cercam, Bakhtin compreende que:

Esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituibilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim (BAKHTIN, 2011, p. 21).

Portanto, a partir dessa prática estética, onde por meio do excedente de visão o eu tem como saber de si e sobre o outro, conforme registrado em “coágulo de sombras”, foi por meio de suas relações alteritárias com o outro, sobretudo a partir da exotopia, por meio do olhar e do lugar que o outro ocupa, o sujeito tem a consciência do seu eu e de seu espaço no mundo. Essa consciência é revelada, mais uma vez, quando o inseto retoma seus pensamentos sobre o que poderia ter feito, numa tentativa de evitar sua morte:

tão diferente agora (eu sei). dias antes se pudesse representaria toda a força do grito:- não matar – quando sentia o terror de compreender-se vítima. em medo sofrendo o temor da vingança. eu poderia ter descido ao seu colo, expondo-me ao máximo: as minhas pernas entrando pelo buraco de carne. recusaria meu corpo negro de pelo negro. mesmo detestando a hediondez da minha forma, deixaria que me afastasse voluntariamente, sob o seu olhar que, antes, era uma benção (SANCHES, 1998, p. 160)

No excerto transcrito, o inseto disserta novamente sobre sua forma, especificando seus pelos negros, reforçando a ideia de se tratar de uma aranha, conforme a descrição. E ainda exterioriza o pavor que a mulher deveria sentir, devido a monstruosidade de sua forma. Essa visão do inseto sobre o que, possivelmente, pensaria a mulher sobre sua forma, corresponde ao que Gabriel Giorgi entende a respeito das ficções em torno do animal:

Certos percursos da cultura das últimas décadas inscrevem o animal, e os espaços de relação, tensão ou continuidade entre o humano e o animal, para interrogar, e frequentemente contestar, a partir desse terreno, as biopolíticas que definem as formas de vida e horizontes do vivível em nossas sociedades: o animal é ali um artefato, ou, um ponto ou zona de cruzamento de linguagens, imagens e sentidos a partir de onde se mobilizam as molduras de significação que fazem inteligível a vida como “humana” (GIORGI, 2016, p. 11-12)

Na visão de Giorgio, narrativas como “coágulo de sombras”, tem, também, por objetivo, salientar os apontamentos que determinam os modos como vivem e as perspectivas dos serem habitantes em nossas sociedades. A afirmativa do autor, corrobora a ideia de que a aproximação entre animais e homens, por meio do pensar e da escrita que manifesta a humanização do animal e a animalidade no homem, propiciam, também, um espaço de reconhecimento e identificação, ressignificando a relação entre eles “a literatura, qualquer que seja seu gênero, é via de conhecimento, uma vez que contribui para a descoberta e a revelação do “eu” e do mundo, tanto para o autor quanto para seus interlocutores. (Cavalheiro, 2010, p. 115)

Em relação à categoria de pessoa e não pessoa, os personagens de “coágulo de sombras” são demasiadamente reflexivos. No conto, podemos analisar a subjetividade animal por meio da categoria de pessoa e não pessoa compreendida por Émile Benveniste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sanches, em *o outro e outros contos*, representou o animal de um modo peculiar, com uma escrita rara e singular. Não distante das inovações que movimentavam o cenário artístico, fez o uso amplo das novas expressões na escrita, ousando escrever com letras minúsculas, alheio aos padrões formais exigidos, uma das características mais instigante do autor. No entanto, ele foi além, apresentando todo o texto alinhado à direita, com personagens excêntricos e temáticas incomuns. Características que antes, tornavam o autor desconhecido e incompreendido, e hoje, o referenciam como um escritor aquém de seu tempo, uma vez que sua literatura não pode ser enquadrada apenas em uma determinada época literária, já que carrega em seus escritos vários estilos, influências de época distintas. Esta pesquisa nos possibilitou uma maior ciência sobre a representação do animal na literatura benjaminiana, partindo de singularidades que evidenciam suas mesmas circunstâncias em relação aos homens. Apontando, assim, as relações que constituem o universo animal a partir do seu contato com o outro. Percebemos que o animal se relaciona com o homem por meios das interações sociais, como registrado em inúmeras narrativas literárias em que o pensar animal se faz presente.

Tratar da questão animal é um tema recorrente na literatura e sua pertinência se dá pelo fato de a história da humanidade não poder ser contada sem sua presença, uma vez que, desde os tempos longínquos, animais e outras espécies habitam num mesmo espaço.

O destaque dado aos animais na literatura, como observamos nas narrativas analisadas, decorre também, desta aproximação entre os animais e outros sujeitos que apresentam qualidades, características e posicionamentos similares em relação ao mundo, ainda que estejam classificados como seres desiguais. Vimos que, em grande parte dessas narrativas que propiciaram o protagonismo animal, a familiarização entre ele e os outros é acentuada de modo que os bichos são dotados de sentimentos, ações e pensamentos similares ao do homem.

Nessa perspectiva da análise do animal, enquanto ser que ganha visibilidade dentro da narrativa, o autor e obras analisados são elementos valorosos para a reflexão da presença do animal na literatura e sua relação com os outros seres.

Benjamin Sanches, além de escrever o animal, suscita reflexões sobre outras questões que compreendem o universo da animalidade, como a inferiorização,

domesticação, submissão e libertação animal. Versa, portanto, sobre problemáticas que ainda assolam as relações entre os seres, por isso foram e são leituras oportunas para fins de compreensão desta instigante relação, embora apresentada em um contexto literário.

A animalidade neste estudo, não apenas inferidas nas obras, mas relacionados sob um novo olhar de um autor que propiciou, por meio da escrita, novas possibilidades de desconstrução e construção das relações entre o animal e os outros seres em obras literárias. Benjamin Sanches não poderia deixar de ser incluído no grupo de autores animalistas, pois foi um grande expoente da temática animal. Nos contos que constam representações animais, o autor explorou, de maneira ostensiva, a curiosa realidade animal, seus conhecimentos e experiências com as outras espécies em circunstâncias insólitas.

Os animais de Sanches são criaturas absorvidas na angústia, desfavorecidas e cientes de sua existência fadada ao sofrimento, mas que buscam, por meio das interações com o outro, principalmente, com o humano, respostas para tal sofrimento. Essas inquietações dos personagens animais são marcantes nos textos benjaminianos, como o drama do touro que padece com a ingratidão do patrão, a burrinha que não obedece ordens e a aranha que tenta resistir à morte.

A animalidade nesses contos é marcada de tal forma que são empregadas nos animais características como pensamentos, ações ou até mesmo, atributos físicos, no caso de *jorginho* do conto “o tartaruga”, personagem humano que melhor descreve a transitoriedade entre os seres.

Por meio da literatura de Benjamin Sanches, sobretudo, a partir da animalidade representada, as fronteiras que separam animais e outras espécies são vulnerabilizadas, mesmo levando em consideração a discrepância e distância entre os seres. A aproximação e identificação entre eles são experimentadas e manifestadas pelos sentimentos, pensamentos, olhares e posicionamentos que são expressados constantemente.

O silenciamento atribuído aos animais dos contos de *o outro e outros contos*, a negação do direito de fala, a exclusão do lugar de pessoa na enunciação, bem como sua marginalização nos contos pode também ser lido como uma forma de protesto, se considerarmos que as narrativas de Sanches escancaram e denunciam o modo como o homem lida o animal, por meio de uma relação predatória, na qual os bichos são submetidos à todo tipo de exploração.

Benjamin Sanches possibilita, a partir da animalidade em sua literatura, reflexões

sobre a relação entre os seres, viabilizando a compreensão de que o animal, embora seja de outra espécie, não pode ser visto, simplesmente, como um ser coisificado, que serve, exclusivamente, para a exploração do homem.

Sanches lança um novo olhar aos animais, um olhar que se propõe a ver além das singularidades que posicionam animal e homem em esferas distintas, olhar que os humaniza e animaliza, constantemente.

Para a análise do animal, por meio da subjetividade observada nos contos de Benjamin Sanches, apropriamo-nos do sistema pronominal trazido por Émile Benveniste, onde identificamos e exploramos a noção de pessoa e não pessoa entendida pelo teórico. Desse modo, verificamos, nos seis contos estudados, o uso dos pronomes, analisando a enunciação que se materializou por meio do outro. Para isso, investigamos as marcas linguísticas, a partir das estruturas pronominais, a fim de determinarmos a subjetividade existente nas expressões.

Nossas inferências corroboram as ideias sobre a enunciação entendida por Benveniste, no que diz respeito, sobretudo, ao sujeito e suas representações, pois é a partir do estudo das categorias de pessoa e não pessoa que os indivíduos linguísticos são definidos.

Pode-se dizer, portanto, que os contos de Benjamin Sanches evidenciam a relevância do uso dos pronomes na enunciação, uma vez que, a partir da colocação pronominal, analisamos e exploramos a subjetividade presente texto.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto. O homem e o animal* / Giorgio Agamben. Tradução de Pedro Mendes – 2 ed. – Edição revista – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ALENCAR E SILVA, Joaquim de. Jorge Tufic: as tendas do caminho. Fortaleza, CE: Coleção de Textos da Madrugada. Vol. 3. 50p, 2004.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. São Paulo: Pontes, 2005
- _____. *Problemas de lingüística geral II*. São Paulo: Pontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. 6 ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011. _____. (VOLOSCHÍNOV). Marxismo e filosofia da linguagem. 10 ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BERGER, John. *Por que olhar os animais?*, in: O olhar. Barcelona: Editora GG, 1980.
- BRAGA, R. Apresentação. In: SANCHES, B. *O outro e outros contos*. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 1998.
- CÂNDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.
- CAVALHEIRO, Juciane. *Literatura e Enunciação*. 1. UEA Edições, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (sigo)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco Ltda, 2016.
- GRAÇA, Antônio Paulo. *Os mistérios de Benjamin Sanches*. In: SANCHES, B. *O outro e outros contos*. Organização de Tenório Teles e estudo crítico por Antônio Paulo Graça. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 1998.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Coordenação de tradução: Mara Sophia, 2002.
- LEÃO, Alisson. Amazonas: natureza e ficção. São Paulo: Annablume; Manaus: FAPEAM, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G. H. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. O Búfalo. In: LISPECTOR, Clarice. Laços de família. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e Animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

2016.

_____. *Poéticas do inclassificável*. In: Aletria: Belo Horizonte, v. 15, 2007).

PÁSCOA, L.V.B. *As artes plásticas no Amazonas – o Clube da Madrugada*. Manaus: Editora Valer, 2011.

PINTO, Antísthenes. *Oito poetas amazonenses: impressões de leitura*. 2ª. ed. Manaus: [s.n.], 1992.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 63ª ed. Rio, São Paulo: Record, 1992.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 83. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Campo Geral*. In: Manuelzão e Miguilim. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Meu tio o iauaretê*. In: *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *Breve, o pós-humano*. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

SANCHES, Benjamin. *o outro e outros contos*. 2 ed. Manaus: Valer, 1998.

_____. *Argila*. Manaus: Sérgio Cardoso & Cia Ltda, 1957.

TELLES, Tenório; KRUGER, M. F. *Antologia do Conto Amazonense*. Manaus: Valer, 2004.

TUFIC, Jorge. *Clube da Madrugada: 30 anos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984

UCHÔA, Jane Eyre. *Clube da Madrugada*. 2015.

ZUCOLO, Nícia. *Contos de Sagração – Benjamin Sanches e a experimentação estéticoformal*. Manaus: Valer, 2011.

_____. *Do improvável sagrado à liturgia cotidiana, uma visada em Benjamin Sanches*. In: *Vozes da Amazônia II*. (org.) Bastos, Élide Hugai; Pinto, Renan Freitas. Manaus: Editora Valer e Edua, 2014.

_____. *O ignorado Benjamin Sanches e o Modernismo. Uma leitura inicial de sua obra no contexto brasileiro ancorada no conto “A Gravata”*. In: *Somanlu: Revista de Estudos Amazônicos do Programa de Pós Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas*. Ano 5, n. 2 (2005). - Manaus: Edua/ Ufam, 2005.