

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Petronilio Mendes Tito

ZOO e ECO: Um olhar dialético para os sencientes em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *Los Santos Inocentes*, de Miguel Delibes

Belo Horizonte
2024

Petronilio Mendes Tito

ZOO e ECO: Um olhar dialético para os sencientes em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *Los Santos Inocentes*, de Miguel Delibes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, enquanto requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Orientadora: Laurenny Aparecida Lourenço da Silva.

Belo Horizonte
2024

Tito, Petronilio Mendes.

R175v.Yt-z Zoo e Eco [manuscrito] : um olhar dialético para os sencientes em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *Los Santos Inocentes*, de Miguel Delibes / Petronilio Mendes Tito. – 2024.

1 recurso online (117 f.) : pdf.

Orientadora: Laureny Aparecida Lourenço da Silva.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 113-117.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. – *Vidas secas* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Delibes, Miguel. – *Santos inocentes* – Crítica e interpretação – Teses. 3. *Ficção brasileira* – História e crítica – Teses. 4. *Animais na literatura* – Teses. 5. *Natureza na literatura* – Teses. 6. *Ficção espanhola* – História e crítica – Teses. I. Silva, Laureny Aparecida Lourenço da. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *ZOO e ECO: Um olhar dialético para os sencientes em Vidas Secas, de Graciliano Ramos e Los Santos Inocentes, de Miguel Delibes*, de autoria do Mestrando PETRONILIO MENDES TITO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Laureny Aparecida Lourenço da Silva - FALE/UFMG – Orientadora

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Mônica Gomes da Silva – UFRB

Belo Horizonte, 2 de abril de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Gomes da Silva, Usuária Externa**, em 03/04/2024, às 07:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 03/04/2024, às 09:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Laureny Aparecida Lourenço da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 03/04/2024, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3150843** e o código CRC **0880CE1C**.

Referência: Processo nº 23072.216315/2024-

12

SEI nº 3150843

Aos meus sobrinhos e minha mãe.

Agradecimentos

A gratidão ocorre através do reconhecimento daqueles que nos ajudaram na conclusão de nossos planos. Por isso, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pois, os fomentos disponibilizados promoveram a oportunidade de elaborar todo o texto dissertativo.

Aos amigos, Luan e Ayslan, os quais fizeram-me acreditar, novamente, na bondade humana. Os seus ouvidos atentos e conversas sobre o meu trabalho e a vida ajudaram-me a enxergar novos caminhos com coragem e ânimo.

Às amigas, Nária, Day, Neguinha e Etiene, que me acompanham de forma amorosa e fazem sentir-me seguro nas minhas decisões e projetos.

A minha orientadora, que sempre me mostrou o melhor a ser feito pelo meu trabalho.

Aos professores da FALE.

À banca examinadora, tenho certeza que suas leituras e ponderações sobre o estudo são oportunidades de novas visões sobre o assunto.

Resumo

O objetivo do estudo consiste em uma comparação entre os romances: *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes*. A proposta para a temática do diálogo entre as obras foi lançar luz sobre os sencientes, as plantas e os animais que povoam as narrativas. Dessa forma, a pesquisa tem enquanto base crítica os estudos de Maciel (2008, 2011, 2016, 2023) e Nascimento (2021). A partir dos estudos citados, as seções Fitoliteratura e Zooliteratura apresentam um panorama de obras que podem dialogar com o objetivo do estudo dissertativo, por de certa forma abordarem direta ou indiretamente as relações entre os sencientes e os homens. Assim sendo, seis tópicos de análises dos textos literários foram desenvolvidos para abordarem essas relações. Os três primeiros tópicos foram sobre os homens e as plantas. A geografia, os biomas, homens, plantas e animais estão envoltos pela topofilia e as situações se desenvolvem de acordo com a ligação entre esses elementos. Assim, sentimentos surgem diante de cada experiência e esse conjunto de experiências tornam-se um companheirismo entre as espécies. Dessa forma, há diversos modos de companheirismos, seja entre homens e plantas ou homens e animais. No presente estudo consta o detalhamento de alguns desses companheirismos, analisados através da ótica dos sentimentos e ações que configuram as narrativas. Para embasar os exames sobre a geografia, os biomas e plantas, e como estes se conectam aos homens foram utilizados os estudos de Stefano Mancuso (2019, 2021, 2022), Evando Nascimento (2022), Yi-Fu Tuan (2015), Osman Lins (1924) e Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro (2002). As proposições de Jonh Berger (2021), Donna Haraway (2021), Peter Wohlleben (2019) e Maria Esther Maciel (2008, 2011, 2016, 2023) compuseram as investigações sobre as ligações entre animais e homens. Dessa forma, há diversas nuances sobre a temática abordada, então, o estudo comparado de *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes* perfila algumas matizes do companheirismo entre as espécies através de um olhar dialético para os sencientes.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Miguel Delibes. *Vidas Secas*. *Los Santos Inocentes*.

Resumen

El objetivo del estudio consiste en una comparación entre las novelas: *Vidas Secas* y *Los Santos Inocentes*. Y la propuesta, para el tema del diálogo entre las obras, fue arrojar luz sobre los seres sintientes, plantas y animales, que pueblan las narrativas. De esta manera, la investigación tiene como base crítica los estudios de Maciel (2008, 2011, 2016, 2023) y Nascimento (2021). A partir de los estudios citados, las secciones Fitoliteratura y Zooliteratura, presentan un panorama de obras que pueden dialogar con el objetivo del estudio de tesis, ya que de cierta manera abordan directa o indirectamente las relaciones entre seres sintientes y hombres. Por lo tanto, se desarrollaron seis temas de análisis para abordar estas relaciones. Los primeros tres temas trataban sobre hombres y plantas. La geografía, los biomas, los hombres, las plantas y los animales están rodeados de topofilia, y las situaciones se desarrollan según la conexión entre estos elementos. Así, los sentimientos surgen ante cada experiencia, y este conjunto de experiencias se convierte en compañerismo entre especies. Así, existen diferentes formas de compañerismo, ya sea entre hombres y plantas o entre hombres y animales. Y este estudio contiene detalles de algunos de estos compañerismos, analizados desde la perspectiva de los sentimientos y acciones que configuran las narrativas. Para los exámenes sobre geografía, biomas y plantas, y cómo estos se conectan con los hombres, se utilizaron estudios de Stefano Mancuso (2019, 2021, 2022), Evando Nascimento (2022), Yi-Fu Tuan (2015), Osman Lins (1924). y Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro (2002). Las propuestas de Jonh Berger (2021), Donna Haraway (2021), Peter Wohlleben (2019) y Maria Esther Maciel (2008, 2011, 2016, 2023) compusieron las investigaciones sobre los vínculos entre animales y hombres. Por lo tanto, existen varios matices sobre la temática abordada, por lo que el estudio comparativo de *Vidas Secas* y *Los Santos Inocentes* perfila algunos matices del compañerismo entre especies a través de una mirada dialéctica a los sintientes.

Palabras clave: Graciliano Ramos. Miguel Delibes. *Vidas Secas*. *Los Santos Inocentes*.

Sumário

1. Um mergulho dialético no mundo dos sencientes	10
1.1. Zoo e fito escritores: Graciliano Ramos e Miguel Delibes	14
2. Fitoliteratura	17
2.1. A arte de imitar: A mimese vegetal e sua representação pela mimese literária	23
2.1.1. Geografia, plantas e literatura: A mimese vegetal, a imitação do Sertão e La Jara	27
2.2. Sensitivas secas e inocentes: os trágicos acontecimentos nos sensíveis biomas: brasileiro e espanhol	38
2.2.1. Em meio às plantas: uma confissão e um crime	43
2.3. Sinais e migração: A observação dos sinais emitidos pelas plantas para o entendimento dos ciclos migratórios	51
2.3.1. Uma mudança vegetal: Sinestesia e vidência dos sertanejos e campesinos	60
3. Zooliteratura	65
3.1. A zoocaracterização: a representação física e sentimental dos animais .	72
3.1.1 Baleia e La Milana, zoocaracterização comparativa	76
3.2. Um companheirismo da sobrevivência: a adoção interespecies por Baleia e <i>La Milana</i>	85
3.2.1. A adoção interespecies por Baleia e La Milana: um modo de sobrevivência	90
3.3. Um companheirismo silencioso: uma comunicação real ou projeção do desejo de conexão com os animais	94
3.3.1. <i>Penas pelo chão y a través del cielo:</i> uma matança silenciosa	99
4. Considerações Finais	103
Referências	113

1. UM MERGULHO DIALÉTICO NO MUNDO DOS SENCIENTES

O texto dissertativo, *Zoo e Eco: Um olhar dialético para os sencientes em Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *Los Santos Inocentes*, de Miguel Delibes, é uma prospecção de duas alteridades: animal e vegetal. O olhar para essas alteridades não é estático, não ocorre através de grades, muros, jaulas ou vasos, mas ocorre através das vastidões dos campos e caatingas, em pleno céu aberto ou ao rés-do-chão. A escolha da palavra olhar, para a criação da dissertação, foi com o intuito de permitir um reconhecimento entre duas realidades distantes, pois *Vidas Secas* é escrito a partir de um recorte regional, o sertão nordestino brasileiro, e *Los Santos Inocentes* sobre um cenário de uma fazenda da região de *Extremadura*, na Espanha, numa época de pós-guerra. Dessa forma, animais e plantas são analisados comparativamente através do companheirismo existente com os homens, sendo que essa análise acontece por meio dos textos narrativos. A investigação sobre os animais, *Baleia* e *La Milana*, advém do processo de leitura, observação e, possivelmente, ausculta das semelhanças e discrepâncias entre as personagens animais. O estudo sobre as plantas ocorre de forma semelhante ao exame sobre os animais, que através dos biomas: brasileiro e espanhol, algumas espécies de plantas, em especial os juazeiros e as *encinas*, são comparadas de acordo também com suas relações com os homens.

As obras, *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes*, se passam em cenários rurais, onde famílias de sertanejos e camponeses tentam sobreviver aos efeitos climáticos sazonais ou aos desgovernos dos patrões e *terratenientes*. Esses cenários são discrepantes aos se tratarem do clima, relevo e vegetação, mas tão semelhantes na existência de elementos que são simbolizados através desse diálogo proposto por meio deste texto dissertativo. Animais e tutores estão envoltos por esses ambientes; os animais diferem-se quanto às classes, mas as relações afetivas com seus tutores possuem algumas vias de semelhanças. O olhar para as relações desses sujeitos é a busca daqueles que estão à margem e, sensivelmente, a busca por trazê-las para o centro das discussões acerca das dinâmicas que envolvem essas relações.

Os escritores, Graciliano Ramos e Miguel Delibes, escreveram sobre os animais e plantas de acordo com suas singularidades. Assim, os zoos/fitoescritores conseguem traduzir uma possibilidade do que seja o animal ou planta, fugindo totalmente da antropomorfização, sendo essa a temática da seção: **Zoo e fito escritores:** Graciliano Ramos e Miguel Delibes. A busca pelo essencial por Graciliano Ramos e o olhar para o mundo rural espanhol por Miguel Delibes não impediram, de em meio as suas buscas, escreverem sobre os companheiros de jornada. Dessa forma, no interior dessa jornada as relações entre homens, animais e plantas são temáticas que alicerçam este texto dissertativo. Assim sendo, as obras apresentadas nas seções: **Fitoliteratura** e **Zooliteratura** foram selecionadas de acordo com a possibilidade de diálogo entre os campos teóricos e literários. A seção **Fitoliteratura** é composta por obras que possibilitam caminhos de análises voltados para a alteridade vegetal. O campo teórico torna-se vasto com diversas visões, desde a área teórica literária até ao meio científico, em que podem mesclar miradas que se interpenetram para apresentar o que seja uma planta e suas capacidades de transformação e/ou reparação.

As seguintes seções são sobre as interpretações das obras, *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes*, em análise através do campo teórico da fitoliteratura. Nessa perspectiva, as três seções são sobre como os homens e as plantas se conectam durante o desenvolvimento do enredo dos romances. **A arte de imitar:** a mimese vegetal e sua representação pela mimese literária é a apresentação sobre como as plantas utilizam da mimese na vida real para fugir dos ataques dos predadores, ou seja, como a modificação de suas características ajudam a imitar outra espécie de planta para não ser atacada. Dessa forma, as plantas na narrativa simbolizam as plantas na realidade, elas se destacam de acordo com as suas tentativas de sobrevivência nos ambientes representados, e suas características simbolizam suas relações com os humanos. Assim, os ambientes representados, os espaços na narrativa, são uma via de investigação sobre como as plantas podem também representar os biomas existentes e apresentar a configuração dos locais de vivências dos sertanejos e camponeses, que é a temática da subseção Geografia, plantas e literatura: **A mimese vegetal, a imitação do Sertão e La Jara.**

Na seção **sensitivas secas e inocentes**: os trágicos acontecimentos nos sensíveis biomas: brasileiro e espanhol demonstram como as plantas podem traduzir os sentimentos dos sujeitos e, assim, ajudar-nos a construir uma parte da caracterização dos personagens humanos, pois as plantas e homens compartilham características semelhantes para sobreviverem nos biomas, havendo a integração entre homens e natureza através dos sentimentos, os quais as plantas podem representar. Assim, a subseção **Em meio às plantas: uma confissão e um crime** é o reconhecimento sobre como os humanos e as plantas podem partilhar de sentimentos, os quais podem permitir a ação de uma justiça poética ou a fuga de uma possível conexão com um mundo místico através das plantas.

Na seção **sinais e migração**, enfatiza-se a observação dos sinais emitidos pelas plantas para o entendimento dos ciclos migratórios, e como esses companheiros estão juntos durante ambos os processos, é sobre a percepção humana, sobre os sinais emitidos pelas plantas, percepção que permite o deslocamento dos homens em busca de melhores condições de existência. Esses sinais podem ser traduzidos através de sintomas que o corpo humano emite segundo o que vê, ausculta e sente. Assim, **Uma mudança vegetal**: Sinestesia e vidência dos sertanejos e camponeses é a constatação dessa dinâmica, em que também há a tentativa de vislumbrar o futuro de acordo com os sinais emitidos pelas plantas.

A seção **Zooliteratura** segue na esteira que compõe o estudo sobre a fitoliteratura. Foram selecionados livros sobre múltiplas conexões e modos de percepção sobre os animais, tanto na escrita, quanto na observação comportamental da vida real.

Já a seção **A zoocaracterização**: a representação física e sentimental dos animais é a tônica do mosaico sobre o personagem animal. Assim, por meio da escrita delinea-se física e sentimentalmente a subjetividade animal. Dessa forma, pode-se enxergar a composição dos personagens animais por essas duas vias. Na subseção **Baleia e La Milana** a zoocaracterização comparativa é a detecção de ambas as vias de zoocaracterização, sendo essa detecção de modo comparativo da composição das personagens animais. Assim, as semelhanças e discrepâncias das personagens são relevantes para a montagem comparativa.

Em **Um companheirismo da sobrevivência**: a adoção interespécies por Baleia e *La Milana* é a apresentação sobre como humanos e animais se auxiliam na manutenção da vida, seja através da alimentação ou sentimentalmente. Seguindo esse movimento de companheirismo, na subseção **A adoção interespécies por Baleia e La Milana**: um modo de sobrevivência é a percepção e constatação através dos textos literários sobre como Baleia e Fabiano e, *La Milana* e *Azarías* estão partilhando sentimental e substancialmente as próprias vidas.

Já a seção **Um companheirismo silencioso**: uma comunicação real ou projeção do desejo de conexão com os animais é o reconhecimento de uma forma de linguagem para a interação entre homens e animais, ou seja, os vínculos afetivos possibilitam o desenvolvimento de uma linguagem para o entendimento das ações entre os interlocutores. Ainda no interior dessa forma de comunicação, os diversos sentimentos surgem e para a construção da subseção *Penas pelo chão y a través del cielo*: **uma matança silenciosa**, os sentimentos de sobrevivência e crueldade são centrais para entendermos as relações que são mantidas de acordo com as decisões sobre a morte dos animais por partes dos homens.

Portanto, um mergulho dialético no mundo dos sencientes é o desentrelaçar de delicadas situações que envolvem homens, plantas e animais. Nesse sentido, busca-se entender as mútuas trocas entre os sujeitos que compõem os companheirismos entre as espécies.

1.1. ZOO E FITO ESCRITORES: GRACILIANO RAMOS E MIGUEL DELIBES

Os autores que ousaram escrever sobre o signo dos animais e das plantas são os zoescritores e fitoescritores que de alguma forma tentaram iluminar a subjetividade animal ou a alteridade vegetal por meio da escrita. Todos com suas especificidades criaram universos em que voos, uivos, tropéis, barbatanas, rizomas, frutos, folhas e raízes não são antropomorfizados, mas são singularizados de acordo com suas caracterizações, ações ou evocações na narrativa. Tudo isso somente é possível graças à imaginação do zoo ou fito escritor, e “[c]omo produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo (*Weltzuwendung*)” (Lima, 1983, p. 388).

Assim sendo, os animais reais e imaginários e as plantas transpostos para o texto literário dependem da intencionalidade da seleção elaborada pelo escritor ao fazer o recorte do mundo a ser explorado e exposto através de sua criação e “[c]omo esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nele implantado” (Lima, 1983, p. 388). As novas formas de recortes do mundo são acessadas pelo escritor e os personagens, nesse caso, os personagens animais, consolidam o caráter de veracidade desses recortes implantados no texto literário, “[i]mplantar não significa imitar as estruturas de organização previamente encontráveis, mas sim decompor” (Lima, 1983, p. 388). O ato de decompor, refletindo sobre o processo de zoescrita, ou seja, a zoocaracterização, é lançar luz sobre as diversas áreas do que seja um animal, para assim, fugir da antropomorfização, e emergir uma animalidade igualmente ao conto *Galinha cega* (1931), de João Alphonsus, onde a junção das vozes do narrador e do personagem humano, o dono da galinha, não transferem sentimentos humanos para o animal, apenas narram suas ações que o caracterizam enquanto um animal que perdeu a visão. A dualidade humana e animal se conecta enquanto modo de decompor uma relação e, assim, “[a] animalidade é determinada pelas relações que o homem e o animal desenvolvem em conjunto [...]. A animalidade evoca *limites* (de caráter taxonômico) que se revelam, imediatamente, *fronteiras* (de caráter defensivo)” (Lestel, 2011, p. 24). Logo, entendemos que a matéria de possibilidade criativa depende dos objetivos do zoescritor ao tentar compor um personagem animal.

O mesmo ocorre com o fitoescritor ao formular sobre a alteridade vegetal. Assim, “[a] escrita floral desdobra então sua sintaxe por tonalidade de verde, que aparentemente mimetizam a sintaxe e a textualidade da linguagem humana, mas a junção dos dois códigos – o linguístico e o vegetal [...]” (Nascimento, 2021, p. 308-309). Assim sendo, os fitoescritores apresentam as plantas por meio de suas descrições e como estão presentes nos enredos enquanto forma de compreensão, expansão e expressão dos sentimentos humanos. O código linguístico por meio dos sentimentos humanos propõe uma transgressão sobre os conceitos de imobilidade e passividade das plantas diante do humano e animal. Dessa forma, há uma ligação entre esses dois polos para se pensar uma forma de vida harmônica para o equilíbrio planetário. Essa visão de mudança surge da escrita sensível dos fitoescritores.

O estilo delinea a escrita de cada escritor, por mais que haja nuances, algo de uno está presente no processo de consolidação de suas obras. Assim, os escritores, Graciliano Ramos e Miguel Delibes enquanto zoescritores e fitoescritores, criaram personagens animais e descrições das plantas de modo que estes não são meros objetos figurativos. Os enredos são desenvolvidos de acordo com as ações dos animais e transformações das plantas durante o processo de conexão com os humanos, refletindo sobre o processo de criação através da escrita, como já dito. Conclui-se, portanto, que cada escritor tem sua fórmula para efetivar o seu estilo.

Para Graciliano Ramos escrever se assemelha ao processo de lavagem de roupas, no qual somente o essencial permanecerá, algo que realmente tenha um significado. Nesse viés, o autor destaca que:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem o seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer (Ramos, 2009, p. 178).

Para Miguel Delibes, uma paisagem e um povo são matérias vivas para serem transformadas por meio da escrita em discursos ficcionais para ganhar a universalidade “[...] não nos esqueçamos de que, para Delibes, mais que a própria história importa como contá-la” (Nascimento, 2014, p. 143).

Miguel Delibes (1966) ao relacionar os habitantes ao seu hábitat destaca:

Tal vez mi propensión a lo rural y la instintiva ternura en que acostumbro a envolver estos ambientes y sus pobladores puedan disculpar esta interpretación. Mas tal afición y tal ternura pueden significar, antes que un reconocimiento a las virtudes del campo, lo rural, está lleno de vicios, pero el campesino no es responsable de ello; en cambio, el vicio urbano es un vicio más consciente; un vicio no fraguado, salvo en ciertos estamentos, por la sordidez y la incultura, sino por el tedio y refinamiento. (DELIBES, 1966, *apud* ALVAR, 1987, p. 14).¹

Dessa forma, os espaços rurais e o povo que os habita se encontram no cerne de suas obras, “[...] a palavra de Miguel Delibes, esteve sempre ao lado dos mais fracos, dos ofendidos, dos despossuídos tal é seu sentido de justiça, sua preocupação com o ser humano” (Nascimento, 2014, p. 143). Dessa forma, do mundo campesino e do essencial a ser dito de Miguel Delibes e Graciliano Ramos, respectivamente, transforma-os em escritores que “souberam criar animais-personagens de grande densidade e autonomia enquanto sujeitos sensíveis e complexos [...]” (Maciel, 2016, p. 83). Ainda sobre as matérias de suas escritas, as plantas estão nessa esteira, em que os escritores captam como elas “[c]omunicam-se entre si e com as outras formas de vida. Seja por via aérea, seja por meio das raízes, as árvores enviam mensagens umas às outras [...]” (Nascimento, 2021, p. 25). A comunicação elaborada pelas plantas é transcrita para o código linguístico humano através do esforço imaginativo de conexão com a potência dos companheiros vegetais. O labor criativo desses escritores é, para

¹ Tal vez a minha propensão para o rural e a ternura instintiva com que costumo rodear estes ambientes e os seus habitantes possam disculpar esta interpretação. Mas tal carinho e tal ternura podem significar, em vez de um reconhecimento das virtudes do campo, o rural está cheio de vícios, mas o camponês não é responsável por isso; por outro lado, o vício urbano é um vício mais consciente; um vício não forjado, exceto em certas classes, pela sordidez e pela falta de cultura, mas pelo tédio e pelo refinamento. (DELIBES, 1966, *apud* ALVAR, 1987, p. 14, tradução nossa)

nós, leitores, uma possibilidade de ligação com os nossos mais próximos companheiros de existência.

Segundo Maria Esther Maciel (2008):

Assim, no esforço de sondar – pelos poderes da imaginação – a subjetividade desse “completamente outro” que é o animal, e estabelecer com ela uma relação de cumplicidade ou de devir [...]. Sejam as feras enjauladas nos zoológicos do mundo, sejam os bichos domésticos, as espécies em extinção, os animais que nos alimentam ou os que fomentam as experiências acadêmicas no campo da biologia e da genética, todos – ao entrarem na esfera do poético – acabam por nos ensinar muito mais do que os escritores sabem sobre eles (Maciel, 2008, p. 76-77).

Assim sendo, por meio da palavra, ampliamos os sinais vitais dos integrantes da esfera planetária que ocorre através da transfiguração proposta pela literatura para o que sejam um personagem animal e uma planta. Ou seja, ocorre que dessa transfiguração, estamos mais próximos do que seja, na realidade, um animal e uma planta, para além de mero autômatos disponíveis às vontades humanas.

2. FITOLITERATURA

Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim de consciência quanto uma coisa apenas viva (Clarice Lispector, 2019, p. 66).

O neologismo “fitoliteratura” foi criado por Evando Nascimento para conceituar os seus estudos sobre as plantas e como estas são esquadrihadas e representadas através dos escritos literários. No ensaio, *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*, Evando Nascimento propõe não ter pretensões de a fitoliteratura ser uma ciência tradicional, mas um estudo sobre as plantas de maneira sensitiva. Percebemos que o seu trabalho é uma conclamação a auscultar, ver e repensar o lugar e os direitos dos nossos companheiros vegetais.

Outra nova terminologia contida no ensaio é “fitoescrita”, a própria escrita das plantas sobre a Terra. Com esta nova terminologia podemos chegar a uma

possível forma de apreensão da alteridade vegetal por meio do labor dos escritores. Assim sendo, temos um campo amplo que é a fitoliteratura, a qual engloba tudo sobre o universo vegetal e uma linha dentro desse campo que é a fitoescrita pensada por duas vertentes: as existências e a escrita das e sobre as plantas.

Nessa conjuntura, de acordo com Evando Nascimento (2022):

Acima de tudo, são as próprias plantas que têm algo a nos dizer, com suas vozes e escritas vegetais. É nesse sentido que se pode falar de *fitoliteratura* e de *fitoescrita*: a escrita e a literatura diretamente inspiradas nos rastros clorofílicos que as próprias plantas deixam todos os dias na superfície da Terra (Nascimento, 2022, p. 23).

Refletindo sobre a proposta de Evando Nascimento, que é a análise da escrita sobre as plantas, podemos em outras áreas do conhecimento ouvir outras vozes vegetais e, aqui, exporemos algumas obras para que sejam apontadas suas conexões com a fitoliteratura. A obra, *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*, é inovadora sobre os estudos como as artes representam as plantas. Esta representação somente foi possível a partir do surgimento dos neologismos fitoliteratura e fitoescrita, pois na atualidade é necessário repensarmos nossa relação com o ambiente através de uma virada vegetal.

Assim sendo, observado os rastros clorofílicos e repensando as nossas relações com as plantas em busca de sustentabilidade para a sobrevivência das espécies, o botânico Stefano Mancuso, no livro *Revolução das Plantas* (2019), reúne artigos sobre experiências dessas buscas. Com essa leitura, somos aproximados científica e sensivelmente às plantas, apontando que suas formas de existir no planeta ensinam-nos o equilíbrio necessário para a sustentabilidade.

No ensaio, *Memórias sem cérebro*, o botânico/escritor com um olhar holístico e uma linguagem coloquial desvenda a organização celular das árvores, as formas como as operações sensoriais se processam em um corpo vegetal. A partir de seus estudos, entendemos que a organicidade das plantas é única, todo o seu corpo é ativo para a sobrevivência, sua descentralização promove a defesa e o ataque contra predadores. Assim, em outro ensaio, *Mover-se sem músculos*,

há uma quebra no pensamento sobre a imobilidade e passividade das plantas. A esse respeito, Stefano Mancuso relata:

Sempre me interessei pela inteligência das plantas e, portanto, não pude evitar me dedicar à memória delas. É fácil conceber que a inteligência não é fruto do trabalho de um único órgão; ela é inerente à vida, seja cerebral ou não. As plantas, desse ponto de vista, são a demonstração mais evidente de como o cérebro é um “acidente” que evoluiu apenas em um pequeno número de seres vivos, os animais, enquanto na maior parte dos seres vivos – representada por organismos vegetais – a inteligência se desenvolveu mesmo sem um órgão dedicado a ela (Mancuso, 2019, p. 15-16).

Os estudos de Mancuso (2019) têm o rigor científico e sua produção está dentro do campo da fitoliteratura pelo seu modo singular de promover uma nova mirada política sobre as relações entre homens e vegetais. Suas propostas de sustentabilidade a partir do comportamento das plantas é uma das vozes política, científica e também literária ao permitir alicerçar o campo teórico sobre a criação dos cenários narrativos e poéticos, tendo as plantas enquanto um dos elementos de composição desses cenários. Já em *Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta* (2020), organizado por Joana Cabral de Oliveira et al; os artigos ressaltam a visão antropológica ao permitir que outras culturas descrevam suas maneiras de se relacionarem com as plantas. A cada artigo ouvimos as florestas, seja por meio do sagrado, de conexões com a ancestralidade ou empatia com as plantas.

No artigo “*Vegetalidade Humana e o medo do olhar feminino*”, Karen Shiratori (2020) faz uma ligação entre o romance *A vegetariana* de Han Kang e um traço da formação cultural dos Jamamadi. Nessa perspectiva, as jovens da tribo do momento da menarca não podem olhar diretamente para o restante da tribo, ficando reclusas e recebendo os cuidados das mulheres mais velhas da aldeia. Os estágios de desenvolvimento corporal são identificados a partir dos estágios de desenvolvimento das plantas. Dessa forma, o devir-mulher conjuga tanto a personagem do romance, quanto as mulheres da tribo, pois para a personagem ao tornar-se planta também há estágios de desenvolvimento, então, a identificação dos homens com as plantas partem dos diversos ângulos nas diversas culturas.

A fitoliteratura é o campo que aproxima a cultura vivenciada e a ficção, em que a ficção desempenha o papel de simulacro da vida permitindo que culturas diferentes compartilhem um ponto em comum, que é a capacidade de tentativa de encontro com as alteridades. Karen Shiratori (2020) menciona que:

Ao longo da vida, a aproximação do humano ao vegetal é uma atração incontornável que se manifesta nessa conjugação heteróclita, produtora da humanidade dos Jamamadi *com e pelas* plantas. [...] a profusão e a exuberância vegetais são entendidas como imagens potentes da diferença que não conduzem à contemplação plácida de um olhar neutro ou à plena transparência de um saber não mediado; pelo contrário, são índices de agências humanas e não humanas que, se ignorados, são potencialmente fatais (Shiratori, 2020, p. 207-209).

O encontro com as alteridades é possível a partir dos sentimentos, a ligação sentimental entre o homem e o meio ambiente é o mote da obra, *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, de Yi-Fu Tuan (2015). A percepção do meio ambiente pelo homem é a voga em topofilia, ou seja, a conexão entre o homem e a terra, o relevo, a paisagem e as plantas. Nessa sequência, percebemos as diversas formas de interação entre o homem e o meio ambiente. Esse sentimento e interacionismo foi intitulado, por Yi-Fu Tuan, de topofilia, a ligação simbólica e afetiva para com a geografia de determinado lugar.

Nessa conjuntura, trazemos o conceito desse neologismo, pela ótica de Yi Fu Tuan (2015) que diz:

A palavra “topofilia” é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar são sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida. [...] A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou o meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo. (Tuan, 2015, p. 112-113).

Percebemos uma vinculação dos estudos sobre as plantas aos estudos sobre o espaço, pois são nos espaços narrativo e poético que figuram todos os seres em ação ou evocados para qualquer finalidade e, para seguirmos os rastros, rizomas e raízes das plantas é preciso localizá-los num espaço, em nosso caso, o espaço é o cenário ficcional do texto literário. Segundo Osman Lins (1976), “[d]eve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu *horizonte*, no texto, quase nunca se reduz ao denotado” (Lins, p. 72). Neste sentido, torna-se notável que ao conceito de espaço pode-se relacionar o conceito de fitoliteratura, pois o não denotado pode ser percebido como as plantas enquanto centro dos estudos fitoliterários.

Na obra, *Lima Barreto e o espaço romanesco* de Osman Lins (1924), o autor ao estudar o espaço na narrativa faz um questionamento: “Como ocupar-se alguém do espaço dissociando-o do tempo?” (Lins, 1924, p. 63).

Assim, segundo esse autor,

[e]xcetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido. Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários (Lins, 1924, p. 69).

Para Lins todo o discurso dentro de uma narrativa, conseqüentemente, promove a criação de um espaço; e para se entender esse espaço na obra de ficção é necessário desfigurá-lo, a fim de torná-lo mais visível a partir do isolamento do espaço dentro dos limites aceitáveis para a compreensão. Nesse sentido, entendemos que o produto desse isolamento do espaço acaba por se tornar uma imagem, pois todo o texto narrativo ou poético é imagético.

Dessa forma, a obra, *Poética dos Espaços*, de Gaston Bachelard (1978), inicia-se com uma explanação sobre a imagem poética, como esta pode ser elaborada pela fenomenologia efetivada pelo leitor de poemas. A partir da imagem poética o autor apresenta as imagens produzidas através dos ambientes íntimos, sendo estes interiores ou exteriores. Dessa forma, surge o conceito de topoanálise: o estudo do espaço através dos espaços operados pela linguagem.

Para exemplificar o estudo, citamos o capítulo intitulado *O ninho*, no qual o autor discorre sobre esse espaço que abriga a vida de modo silencioso. Quando a surpresa e o entusiasmo de encontrar essa obra arquitetônica acontece, o ninho, geralmente, está vazio ou com ovos. Dessa forma, há somente os vestígios do uso por parte dos pássaros.

De acordo com Gaston Bachelard (1978):

[...] o ninho é uma penugem externa que recobre antes que sua pele nua encontre a verdadeira penugem corporal. Em suma, na literatura, de modo geral, a imagem do ninho é uma infantilidade. Descobrir um ninho nos devolve à nossa infância, a uma infância. As infâncias que deveríamos ter tido. Raros são os seres a quem a vida deu plena medida de sua cosmicidade (Bachelard, 1978, p. 258).

Outra imagem poética que intitula mais um capítulo é *A imensidão íntima*. A imensidão íntima é uma conexão do exterior com o interior, ou seja, a projeção de uma imagem da imensidão exterior é uma possibilidade de tradução para a imensidão interior, e contemplação do exterior e interior é a chave para a formulação da imagem da imensidão íntima.

Para Gaston Bachelard (1978): “A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão.” Ou seja, a imensidão é algo intrínseco ao homem, que se revela diante de sua solidão. “Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo” (Bachelard, 1978, p. 317).

A fitoliteratura é uma das vozes que, na atualidade, se levanta e alterna em meio a outros paradigmas para falarem sobre as relações entre nós: os humanos, as plantas e os não humanos. As relações são de cunho biopolítico, biossocial, bio-histórico e bioartístico, sendo englobadas de diversas formas pela literatura para abordarem o companheirismo entre homens e plantas e, através da diegese, colocar em relevância um dos expoentes dos rastros deixados pelas plantas no planeta por meio da escrita literária. As obras apresentadas estão de alguma forma na esteira que contempla a fitoliteratura, esse novo campo dos estudos teóricos e literários, sendo uma das propostas, olhar, sensivelmente,

para os rizomas, as raízes que se transformam em diversas plantas frutíferas, medicinais e venenosas, a partir da escrita de diversos autores.

Assim sendo, uma conexão do homem com as plantas é outra proposta da fitoliteratura, pois “[u]m pensar vegetal não pode ser um cultivo de si em detrimento do outro, precisando associar-se para colaborar em proveito de tudo o que vive, como vive, dentro do movimento geral de *solidariedade dos viventes*” (Nascimento, 2021, p. 71). Para exemplificar essa proposta através da área bioartística, o conto *Raízes*, de Mia Couto, é um dos textos que abordam essa temática, em que um homem deita na terra e de sua cabeça saem raízes, transformando-o em planta. O conto apresenta apenas um aprofundamento da conexão homem e planta, a qual foi cortada ou relegada a quase inexistência diante do uso indiscriminado dos vegetais.

2.1. A ARTE DE IMITAR: A MIMESE VEGETAL E SUA REPRESENTAÇÃO PELA MIMESE LITERÁRIA

Um jardim para Sylvia

*Tulipas
você diz
deviam estar atrás das grades
como as feras.
Já as rosas provavelmente
mandaríamos a um hospício.
Salpêtrière certamente
era um bom lugar para rosas
especialmente as vermelhas
(toda essa te-a-tra-li-da-de).
Os lírios deviam ser caçados
a laço
e as camélias enclausuradas
em conventos
e as dalias
queimadas
em fogueiras.
(Veja o dorso das dalias
reluzente
veja as margaridas
como nos mostram os dentes)
Quem coloca girassóis na jarra
toca fogo no próprio apartamento.
Como pode querer passar o dia
sem alarme
após incendiar a casa por dentro?
Instalam pequenas feras*

*na sala de estar
pequenos corações abertos
crus
e depois não querem que doa.*

Ana Martins Marques (2023)

A arte de imitar parte do conceito de mímese aristotélica, sendo a possibilidade de representação da realidade, pois “[...] a mímese afirma-se como a representação do que ‘poderia ser’ [...]” (Costa, 2006, p. 6). Consequentemente, a representação das plantas nos romances é por meio da representação imagética dos biomas. Sendo que, às vezes, as plantas estão nas narrativas enquanto representação das emoções dos personagens. O pronome *it*, habilmente trabalhado pela escritora Clarice Lispector, é uma possibilidade de se pensar nas plantas dentro dos textos literários enquanto uma potência que se autodenomina. A neutralidade desse pronome permite o acesso à força vegetal através desse viés, para assim podermos captar a polivalência na construção de qualquer planta nos diversos espaços.

Biologicamente, a arte de imitar das plantas parte dessa tentativa de neutralizar qualquer atrativo, para que o predador não possa enxergá-la; essa capacidade plástica de mímese é algo intrínseco aos vegetais e não somente ao pensamento de sobrevivência humano e animal. A capacidade de se transformar e representar outros elementos é identificável no conto, *Cavalo branco no escuro* (1975), de Caio Fernando Abreu. Os trechos do conto apontam para a possibilidade das plantas em representarem outros elementos:

Lá fora alguém caminha no escuro. Posso ouvir nitidamente seus passos esmagando devagar o cascalho fino do jardim. Como se tomasse cuidado para não me acordar. Como se eu dormisse. Às vezes se detém, e julgo ouvir sua respiração espessa de animal atravessando as vidraças abaixadas para chocar-se contra as paredes, e depois tombar sobre mim sufocando minha própria respiração. É então que sinto medo. Deixo de sentir o contato gorduroso dos lençóis contra minha pele, e fico todo concentrado nessa coisa: o medo. Não dele, nem de seus passos, nem de que possa de repente espatifar as vidraças para entrar no quarto – também não tenho medo de sua possível violência, de suas prováveis garras. O que me assusta é justamente essa respiração de animal. Essa coisa grossa, azeda, estranhamente flácida e morna, da mesma consistência dos lençóis sujos (Abreu, 1975, p. 1388-1394).

A dualidade desse “alguém” que “caminha no escuro” dá-nos a possibilidade de pensarmos que se refere a um animal real ou a um abusador. A respiração espessa concentra no personagem o medo. Essa sensação o permite uma fuga mental do quarto para outro espaço: o jardim, onde ele encontra as plantas, suas aliadas para resistir a uma possível violência, pois o lençol, sua única barreira de proteção, já não é mais sentindo por sua pele. O lençol agora se incorpora a “[e]ssa coisa grossa, azeda, estranhamente flácida e morna, da mesma consistência dos lençóis sujos” que é a respiração assustadora do animal.

Assim, pensando nessa possível violência que advém de uma animalidade, as plantas são o refúgio para uma humanidade que se liga a elas, mesmo que as descrições dos vegetais pelo personagem tenham semelhanças com animais, estes não possuem “prováveis garras”, ou seja, não tem um sentimento agressivo. Nesse sentido, Abreu descreve esse abrigo, a ligação do humano com as plantas e também sobre estas:

Para evitar esse medo que sufoca o cheiro dos lençóis e de meu próprio corpo, penso no jardim. E quando, por segundos, o cascalho pára de estalar sob seus pés, penso que é porque se aproximou do canteiro de margaridas. E recomponho na memória essas margaridas amontoadas no canteiro de tijolos, com seus talos verdes e rígidos, suas longas pétalas brancas e o miolo amarelo, granuloso, sem nenhum cheiro. Quando o medo é maior, penso nas hortênsias. Eram azuis, as hortênsias. Ficavam distantes da janela, próximas do poço e da parreira, quase no quintal. Eram azuis e sólidas, as hortênsias. Também não tinham cheiro, como as margaridas, nem gosto. Uma vez experimentei mastigar algumas pétalas, e tive a sensação exata de ter entre os dentes algo tão fino e frágil como uma asa de borboleta. Eram azuis e sólidas, e às vezes eu cobria os cabelos com elas, prendendo-as atrás das orelhas para depois olhar-me no espelho grande do corredor e achar-me parecido com uma daquelas gravuras japonesas do livro de História de minha mãe – as gueixas, as hortênsias. Essas eram elas (Abreu, 1975, p. 1394-1401).

O momento que a alma animal estanca próxima ao canteiro de margaridas, o personagem resgata de sua memória o que é uma margarida, e para ampliar sua potência vegetal a descrição é de um amontoado com talos verdes e rígidos, com longas pétalas brancas e sem nenhum cheiro, essa é a primeira barreira de proteção contra a violência animal.

A sensação do medo aumenta, e uma nova forma de proteção é prescrita. Assim o personagem recorre às hortênsias, as quais são azuis e sólidas, e para aumentar a segurança um cenário é recriado, as hortênsias estão “próximas do poço e da parreira, quase no quintal”, os ambientes são acessados na memória para criar redomas e impedir a agressão.

Além disso, os adjetivos rígidos e sólidos dotam as plantas de uma força que confrontam a respiração animal. Quando as plantas se aproximam de um animal através de adjetivos há uma fragilidade relevante, as hortênsias são finas e frágeis iguais às asas das borboletas e, diferentemente, do cheiro azedo da agressividade, as flores não exalam nenhum cheiro, somente suas estruturas detém potências para criar um abrigo.

Dessa forma, ainda dentro das categorias de classificação das palavras o substantivo animal é masculino caracterizado pela sua ação violenta, já as plantas são representadas pelas mulheres, o feminino que ao longo dos tempos está, hierarquicamente, abaixo dos homens, isto é, “[...] as mulheres correspondem às plantas porque seu desenvolvimento é mais plácido. Consequentemente, elas podem comer plantas, já que ambas são plácidas [...]” (Adams, 2012, p. 73). Essa visão contrasta com o que é masculino, composto pela animalidade:

Quando o medo é quase absurdo, e principalmente quando o cheiro daquela respiração ameaça tornar-se insuportável, recorro aos jasmims. Só então recorro aos jasmims. Deixo-os por último, quando estou à beira de dar um grito ou fazer algum movimento brusco para libertar-me – mesmo sabendo que estou demasiado enfraquecido para dar gritos ou fazer gestos bruscos. Talvez a impossibilidade de fazer essas coisas é que me obrigue a recorrer aos jasmims. Porque eu sempre soube que eles eram o último recurso, última porta, última chave. Eles, os jasmims: última varanda antes da fronteira que me separa do que não conheço. Vejo-os crescer nas sombras para se abrirem em corolas fartas e pálidas: eu me debruço na janela, eu sou muito jovem, eu acredito, eu sou quase um menino que se debruça na janela e olha para esses jasmims pálidos e frios e ententece aos poucos com o perfume doce e olha para a lua, porque havia uma lua quase sempre cheia naquele tempo, e pergunta em espanto o que vai ser dele, que durezas ou doçuras lhe trará essa coisa que ainda não tocou com suas próprias mãos e que chamam de vida, eles, os outros, os que dormem além da porta sem saberem desse menino e desse espanto e dessa lua e sobretudo desses jasmims gelados no jardim (Abreu, 1975, p. 1401-1415).

Assim sendo, quando o medo se torna quase absurdo e a respiração animal torna-se insuportável, o personagem recorre aos jasmims, a única flor com cheiro, “[d]eixo-os por último, quando estou à beira de dar um grito ou fazer algum movimento brusco para libertar-me [...]” (Abreu, 1975, p. 1401-1409). Mesmo na impossibilidade de fazer tais atos, ele recorre aos jasmims devido ao cheiro ser efetivamente algo mais incisivo em sua defesa, os jasmims são sua última fronteira que o separa do desconhecido.

Se a materialidade dos objetos que compõem o jardim não o ajuda a construir um abrigo contra a possível violência, ele recorre a um plano místico enquanto busca de proteção, pois o doce perfume o entontece e a lua, nesse momento, é a sua companhia. O plano místico, aqui, é percebido por meio das descrições da flor: “[v]ejo-os crescer nas sombras para se abrirem em corolas fartas e pálidas [...] jasmims pálidos e frios [...] jasmims gelados.” (Abreu, 1975, p. 1409-1415). Dessa forma, os jasmims crescem à sombra, mesmo sendo fartos, são pálidos e gelados, são características físicas de qualquer corpo pós-morte, e esse corpo pálido e gelado, que exala um doce perfume possivelmente não seja atrativo para sofrer a violência animal tão temida. Assim sendo, as plantas ganham outra dimensão na narrativa, elas são, portanto, voláteis na construção do imaginário do personagem, pois o *it*, a potência dessa alteridade, mimeticamente transgride a realidade da conceituação das plantas, assim sendo, “[...] os diversos signos ficcionais não indicam que por eles se opera uma oposição à realidade, mas antes algo cuja alteridade não é compreensível a partir dos hábitos vigentes no mundo da vida [...]” (Iser, 1983, p. 397). Enfim, as plantas tornadas em signos ficcionais não estão em oposição à realidade, mas estão em transgressão aos hábitos vigentes no mundo em relação a elas.

2.1.1. GEOGRAFIA, PLANTAS E LITERATURA: A MIMESE VEGETAL, A IMITAÇÃO DO SERTÃO E LA JARA.

O diálogo entre a geografia e a literatura não é algo dubitável, porque “[t]rata-se de uma interface que foi alvo de muitas contribuições nos últimos anos, tanto por parte de literatos que olharam para a Geografia, quanto por parte de geógrafos que se debruçaram sobre obras literárias” (Souza, 2021, p. 13). Uma das possibilidades de estudo da topografia, contida nos textos literários, pode-

se dar pelo uso do conhecimento da geografia. Essa área do conhecimento humano contribui às análises literárias ao elucubrarmos sobre o clima, a vegetação, o relevo ou, até mesmo, sobre os diversos trânsitos migratórios. Tratando-se da análise dos romances, os primeiros elementos que surgem nos enredos são pertinentes ao campo da geografia. Seguem alguns trechos dos romances como exemplo:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. [...] Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. [...] A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos (Ramos, 2009, p. 9-10).

A su hermana, la Régula, le molestaba la actitud del Azarías y le regañaba, y él, entonces, volvía a la Jara, donde el señorito. A su hermana, la Régula, le molestaba la actitud del Azarías porque ella quería que los muchachos aprendiesen, cosa que al Azarías, le parecía un error. Por el contrario, en la Jara, donde el señorito, nadie se preocupaba de si éste o el outro sabían leer o escribir. Tampoco importaba si el Azarías iba de un lado a otro, los pantalones caídos y sin botones, los pies descalzos e incluso, sí, de repente, se marchaba donde su hermana [...]. (Delibes, 1996, p. 7).

Os recortes têm uma família e integrantes de outra família, a vegetação e o relevo aparecem em uma posição relevante. São três elementos semelhantes nos enredos que formam todo o contexto, desde a formação, o desenvolvimento e o desfecho das obras. A planície é avermelhada, esse é um traço de uma região árida, onde o vermelho simboliza a quase incapacidade de uma maior proliferação da diversidade de vegetação. Nesse ambiente, o sertão nordestino, os juazeiros são as árvores com destaque, pois se mantêm frondosas durante o período da seca e essa capacidade de manterem as folhas verdes, ou seja, de aparentar estarem vivas, é um traço em comum com a capacidade de sobrevivência da família no espaço hostil.

Assim sendo, o espaço geográfico, a vegetação e a árvore juazeiro do nordeste brasileiro são as representações do espaço real, e esse conjunto é

intitulado de caatinga. O outro espaço é intitulado de *La Jara*, nome que é ambivalente, pois tanto refere-se ao relevo, quanto aos arbustos que nascem na região. No romance, há uma nota explicativa sobre essa região e constituição do arbusto:

Los topónimos que aparecen en *Los santos inocentes* no sitúan la acción en un lugar concreto de la geografía española; el autor los ha elegido por su sonoridad y por ser evocadores de un tipo de relieve, de vegetación o de fauna. El dato más explícito en relación con la ubicación de la obra es la cercanía de Portugal (indicada en la página 11 [...]) (Delibes, 1996, p. 7).

Jara f.: Topónimo que evoca la vegetación del lugar. La **jara** es un arbusto de hojas alargadas y pegajosas, que echa flores blancas, rosas o amarillentas, y que huele muy fuerte (Delibes, 1996, p. 111).²

O espaço toponímico em *Los Santos Inocentes* pode não se referir a um espaço físico concreto, localizável na Espanha, porém a localização é uma região de fronteira com Portugal, a *Extremadura*.

Segundo Isabela Maria de Abreu (2016):

Não há dúvidas, portanto, de que as inquietações do homem Miguel Delibes se refletem na ficção do escritor Delibes. No caso específico do meio rural e da natureza, é patente o compromisso do escritor valhisoleto com a região em que nasceu e onde passou toda a sua vida. Castela e, em especial, a cidade de Valladolid e seus arredores configuram o espaço narrativo de sua obra, com exceção de *Los santos inocentes* (1981), cuja trama se situa em Extremadura [...] (Abreu, 2016, p. 65).

² Os topônimos que aparecem em *Os Santos Inocentes* não situam a ação em um lugar específico da geografia espanhola; O autor os escolheu pelo seu som e por evocarem um tipo de relevo, vegetação ou fauna. O dado mais explícito em relação à localização da obra é a proximidade de Portugal (indicada na página 11 [...]) (Delibes, 1996, p. 7, tradução nossa).

Topônimo que evoca a vegetação do local. A esteva é um arbusto de folhas alongadas e pegajosas, que produz flores brancas, rosadas ou amareladas e que tem um cheiro muito forte (Delibes, 1996, p. 111, tradução nossa).

Dessa forma, igualmente a *Vidas Secas*, que abrange toda a região do nordeste brasileiro, *La Jara* pode ser qualquer parte da fronteira da Espanha com Portugal. Delibes possibilita-nos a compreensão da topografia ao descrever:

– ¿Qué es lo que te pasa a ti, Azarías?

Él:

– Ando con la perezosa, como yo la llamo.

Y de este modo, muy quieto, mirando atentamente el Cerro de las Corzas (del otro lado estaba Portugal), transcurría el tiempo hasta que daba de vientre y le volvían las energías (Delibes, 1996, p. 11).

La Jara é composta pelo *Cerro de las Corzas*, “topónimo que evoca tanto el relieve como la fauna de la zona. El **cerro** (m) es una elevación de terreno menor que un monte o una montaña” (Delibes, 1996, p. 113, grifo do autor). Dessa forma, vamos compondo esse espaço, onde uma elevação menor que um monte e uma montanha é uma colina ou cerro repleto de pedras. Toda a construção do cenário geográfico do romance é no sentido de analisar e criar uma imagem do espaço e observar os locais onde as plantas se encontram.

A família de infelizes em sua caminhada enxerga a planície, os juazeiros e começa a se aproximar da fazenda, onde se passa parte de sua trajetória. E *Azarías*, em sua caminhada, apresenta as casas da fazenda, os dois espaços de morada de sua família. O trânsito migratório é algo em comum às duas famílias, por meio deste, podemos também perceber a geografia do espaço; percepção que ocorre também com os deslocamentos pela caatinga e em *La jara*, pois a cada movimento percebemos pequenos detalhes dos espaços, que uma palavra pode ser a síntese para definição e elaboração total do lugar. Graciliano Ramos e Miguel Delibes apontam para esses pequenos detalhes:

Tinham deixado os caminhos, cheios de espinhos e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaudava os pés. [...] Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. [...] Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros. Fazia tempo que não viam sombra. [...] Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono (Ramos, 2009, p. 10).

Si hubieran vivido siempre en el cortijo quizá las cosas se habrían producido de otra manera, pero a Crespo, el Guarda Mayor, le gustaba mandar a alguien a la Raya del Abendújar, y esta vez le tocó a Paco, el Bajo. [...] Y con los años, le habían tomado cariño a la Raya del Abendújar y a la casita blanca y al enorme árbol que le daba sombra y al río. Pero una mañana de octubre, Paco, el Bajo, salió a la puerta como todas las mañanas y, nada más salir, levantó la cabeza, movió la nariz y:

– Se acerca un caballo – dijo.

[...] transcurrido un cuarto de hora cuando se presentó en la Raya Crespo, el Guarda Mayor.

– Paco, recoge las cosas, que vuelves al cortijo – le dijo sin más explicaciones, y Paco:

– ¿Y eso?

– Don Pedro, el Périto, lo mandó. A mediodía vendrá el Lucio. Tú ya cumpliste.

Y al caer la tarde, Paco y la Régula pusieron sus cosas en el carro y empezaron el camino de vuelta.

Y cuando llegaron al cortijo, Crespo, el Guarda Mayor, los esperaba al pie de la vieja casa, la misma que abandonaron cinco años atrás (Delibes, 1996, p. 21-27).

Os personagens dos romances em deslocamento pelos locais revelam, em *Vidas Secas*, que os caminhos deixados para trás eram cheios de espinhos e seixos, um descampado e na margem do rio seco restava somente a lama que escaldava os pés. Esse é o cenário anterior ao subir a ladeira e encontrar o pátio da fazenda e a casa do antigo vaqueiro abandonada. Tudo ali remete ao abandono, após a morte dos animais. A fazenda, nas primeiras imagens, é composta pela casa, o curral e o chiqueiro das cabras, abaixo da ladeira temos o descampado com caminhos de espinhos e pedra com o rio seco. E o único sinal de vida é dos juazeiros que fornecem sombras para um descanso.

Em, *Los Santos Inocentes*, a família transita por dois espaços: *la Raya del Abendújar* e *cortijos*. O significado de *Raya* é “**Raya** f.: línea que establece la frontera entre regiones o territorios distintos” (Delibes, 1996, p. 115, grifo do autor). Assim, percebemos que a família de camponeses moravam em uma região de fronteira, afastada do *cortijo*. A *Raya del Abendújar* é composta por “*la casita blanca y al enorme árbol que le daba sombra y al río.*” O local de morada dos camponeses diferencia-se totalmente da morada dos sertanejos. Aqui, tudo respira vivamente e acolhe os camponeses. Após a descrição do cenário de *La Raya del Abendújar*, há o retorno da família para o *cortijo*, ou seja, a saída da família da margem para o centro da narrativa. Dessa forma, os acontecimentos se centralizam agora no cenário revivido após cinco anos. O *cortijo* é, nesse

primeiro momento, constituído pela “*la vieja casa.*” O *cortijo* é “[...] en *Extremadura y Andalucía, conjunto de casa rodeadas de tierra que se utilizan para el cultivo o la cria de animales* (Delibes, 1996, p. 112).

A falta de descrição do lugar é uma conjugação da perda de liberdade e opressão que os integrantes da família sofrem a partir dos desmandos do *señorito Iván*. A imagem dos dois cenários é um modo de percepção da imitação do real pelo ficcional. A geografia dos locais aparece enquanto fator de ligação com o leitor, pois as casas, árvores e rios são uma formação idílica, que pertence a um ambiente que liga o homem à natureza. Para Germán Bula Caraballo (2009):

La visión que tenga con cultura de la naturaleza – tanto con abstracto como con instancias concretas –, la visión que tenga de las relaciones entre hombre y naturaleza y la idea que tenga del lugar del hombre con el mundo, afectarán la manera con que dicha cultura se comporte con relación con el mundo natural (Caraballo, 2009, p. 65).³

Observando o espaço e ampliando o campo da análise, focaremos nas plantas que compõem esses cenários. Em *O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas* (2002), Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro propõe leituras de romances observando os aspectos geográficos, enquanto influenciadores dos destinos e enredos das obras. Nessa obra, há uma leitura de *Vidas Secas*, com base em estudos sobre o material histórico e o espaço geográfico. A análise é o capítulo terceiro, intitulado de *Materialismo histórico e espaço geográfico em Vidas Secas, de Graciliano Ramos* (2002). O interesse no trabalho de Monteiro é sobre as miradas no universo das plantas, “o verde dos juazeiros, elemento de permanência no revestimento vegetal [...]. Os juazeiros, na resistência do seu verde, têm uma função algo simbólica e são ponto de referência fundamental naquele espaço imediato da ação” (Monteiro, 2002, p. 64). A função simbólica de resistência

³ A visão que a cultura tem da natureza – tanto abstrata como concreta –, a visão que tem das relações entre o homem e a natureza e a ideia que tem do lugar do homem no mundo, afetará a forma como essa cultura se comporta em relação ao mundo natural (Caraballo, 2009, p. 65, tradução nossa).

dessa planta é um ponto de conexão com o homem, pois ambos contêm em si a capacidade de adaptação para sobreviverem em diversos ambientes. Dessa forma, os seres se conectam através da sobrevivência. Assim, sobreviver é interagir com o meio e operar de acordo a permitir um equilíbrio entre as ações e a existência do ser e sua descendência.

Assim sendo, temos os casos da *Boquila trifoliata* e das árvores solitárias, analisados pelo biólogo Stefano Mancuso; ambos se referem à capacidade de adaptação e sobrevivência. No primeiro caso, a *Boquila trifoliata* é “extraordinária em sua capacidade mimética.” (Mancuso, 2019, p. 42). Ou seja, a sua capacidade de mudança de forma, de representar outra planta, a permite se disfarçar e não ser atacada pelos insetos e, assim, sobreviver.

No segundo caso, o abeto da ilha Campbell, a acácia do Ténéré e a árvore da vida do Bahrein são três árvores que cresceram em locais totalmente improváveis e o que as une é a capacidade de sobreviver. Assim, as plantas criadas pela palavra, em *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes*, são a mimese das plantas reais, representando a capacidade de sobrevivência e ligação com o homem, ou seja, a potência mimética das plantas reais se conecta através da mimese das plantas construídas pela escrita. Dessa forma, o deslocamento da teoria sobre o mimetismo vegetal biológico, que as plantas copiam as formas de outras plantas para sobreviverem, para o mimetismo na narrativa (escrita), o deslocamento recaí sobre a criação e sobrevivência das plantas nas configurações dos enredos.

Segundo Johann Wolfgang von Goethe (2019):

À medida que notamos então ser possível à planta dar um passo para trás e inverter a ordem do crescimento, tanto mais atentos nós faremos ao caminho regular da natureza e tomamos conhecimento das leis da transmutação, segundo as quais a natureza produz uma parte por meio da outra e apresenta as mais distintas figuras mediante a modificação de um único órgão (Goethe, 2019, p.39).

A transmutação, ou seja, as mudanças das plantas, em especial, as árvores, acompanham as decisões e mudanças de comportamentos dos personagens, assim como, reagem às mudanças climáticas. Nesse sentido, os juazeiros, em suas transmutações, são produtores de pequenos e amarelos

frutos, que são comidos pelos animais; a casca de seu tronco pode ser utilizada enquanto um antisséptico na escovação dos dentes e sua sombra é utilizada como ponto de apoio para fugir do sol inclemente.

Para melhor exemplificar imagetivamente o juazeiro, utilizaremos a descrição do site Portal São Francisco [s/d]:

Juazeiro é uma árvore nativa do nordeste brasileiro, encontrada principalmente em áreas secas como caatinga e cerrado. É uma árvore de porte médio, geralmente atingindo entre 5 e 10 metros de altura, com copa grande e densa, carregada de folhas. Suas folhas verdes têm consistência membranosa, largas e verdes. Produz um fruto pequeno, amarelado e redondo de cerca de 3 centímetros, comestível [...] (Portal São Francisco, s/d, grifo do autor).

Os juazeiros ganham destaque, em *Vidas Secas*, pela sua capacidade de resistência verde, como foi apontado por Monteiro (2002). Assim, alguns trechos sobre como essa resistência verde acompanha a trajetória dos retirantes, enquanto eles permanecem na fazenda são analisados, pois quando a família retoma a marcha no capítulo “Fuga”, os juazeiros permanecem como forma de demonstrar sua imensidão através de uma resistência além da humana, porque o humano imita as plantas e resiste à seca até certo ponto. Além disso, as plantas da ficção representam a força das plantas reais, sendo que o juazeiro é o símbolo de força verde:

Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta (Ramos, 2009, p. 18).

Alcançou o pátio, enxergou a casa baixa e escura de telhas pretas, deixou atrás os juazeiros, as pedras onde se jogavam cobras mortas, o carro de bois (Ramos, 2009, p. 25).

Encaminhou-se aos juazeiros, curvado, espiando os rastos da égua alazã.

À hora do almoço sinha Vitória repreendeu-o:

– Este capeta anda leso (Ramos, 2009, p. 49).

A água tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de chegar aos juazeiros do fim do pátio. Sinha Vitória andava amedrontada. Seria possível que a água topasse os juazeiros? Se isto acontecesse, a casa seria invadida, os moradores teriam de subir o morro, viver uns dias no morro, como preás.

Sinha Vitória moveu o abano com força para não ouvir o barulho do rio, que se aproximava. Seria que ele estava com intenção de progredir? O abano zumbia, e o rumor da enchente era um sopro, um sopro que esmorecia para lá dos juazeiros (Ramos, 2009, p. 66).

Encaminhou-se aos juazeiros. Sob a raiz de um deles havia uma barroca macia e funda. Gostava de espojar-se ali [...] (Ramos, 2009, p. 88).

Subiu a ladeira, avizinhou-se dos juazeiros. Junto à raiz de um deles a pobrezinha gostava de espojar-se, cobrir-se de garranchos e folhas secas (Ramos, 2009, p. 115).

Atravessaram o pátio, deixaram na escuridão o chiqueiro e o curral, vazios, de porteiras abertas, o carro de bois que apodrecia, os juazeiros (Ramos, 2009, p. 118).

Os juazeiros estão envoltos em um jogo de esconde-esconde, ora eles surgem em diversas perspectivas, ora eles estão escondidos. Assim, os juazeiros são os espectadores das ações dos integrantes da família de retirantes; igualmente, ocorre com outras plantas que estão imersas na caatinga. No primeiro recorte, os juazeiros aparecem para Fabiano, lembrando-o quando chegou à fazenda, sendo a chave para acesso dessa memória sobre o acolhimento pela natureza.

A fazenda se encontrava totalmente abandonada da presença humana, mesmo com objetos construídos pelo homem, pois esses elementos foram matéria-prima, ou seja, substâncias anteriormente encontradas na natureza. Assim, somente há vida na vegetação, em especial, os juazeiros. Estes que são também seu referente na localização na caatinga, pois suas folhas verdes emitem ondas luminosas que são um referencial, igualmente uma luz que atrai os olhares humanos.

Os juazeiros estão presentes no momento que o menino mais novo, impressionado pela grandeza do pai, ao tentar subjugar a égua alazã, faz a imitação do gesto paterno. O menino imita o pai e os juazeiros são os espectadores das mímicas, pois seu acolhimento é extensivo às crianças em seu desenvolvimento psicomotor. Nesse episódio, já que o irmão e a cadela não são seus espectadores, ele se apresenta para as árvores. No capítulo, “Inverno”, os juazeiros são os mediadores do tamanho do medo de Sinhá Vitória, a partir da proximidade do rio. Os juazeiros são a última barreira de proteção contra a violência das águas. Se as águas avançarem, a família precisa se deslocar para o morro mais próximo.

Ainda, seguindo a lógica do acolhimento que os juazeiros representam, eles são um lugar de acolhimento para Baleia. Após a morte dela, Fabiano lembra com pesar o local favorito de Baleia, que era as raízes dos juazeiros.

No capítulo “Fuga”, tudo é deixado na escuridão, inclusive os juazeiros. Único momento, que nenhuma ação é assistida pelos juazeiros, sendo noite, estes não conseguem sentir os desejos dos retirantes, pois há a quebra do sentimento de acolhimento.

Os juazeiros como foi dito, permanecem, pois resistem mais que os homens ao ambiente seco. Isso é percebido pela afirmação de Fabiano, ao nos contar que a vegetação é inimiga: “[o]s mandacarus e os alastrados vestiam a campina, espinho, só espinho. [...] Precisava fugir daquela vegetação inimiga (Ramos, 2009, p. 120).

Em *Los Santos Inocentes*, as árvores que estão juntas aos campesinos são as *encinas*, e onde crescem o conjunto dessas árvores é chamado de *encinar*. **[E]ncinar** m.: lugar donde crecen muchas **encinas** (f.), es decir, árboles de hojas pequeñas acabadas en punta y madera muy dura, que crecen en las regiones secas de España (Delibes, 1996, p. 114, grifo do autor). Nesse sentido, o site *Carrasco Ibéricos*, nos apresenta uma descrição das *encinas*. Segundo Carrasco Ibérico [s/d]:

Técnicamente conocida como Quercus ilex, que significa “árbol entre piedras”, la encina es el árbol predominante en la península ibérica.

Es una especie con muchas variedades, de 700 a 800 encinas particulares, todas con una gran copa, forma redondeada y hojas muy frondosas. Es un árbol muy resistente a fuertes temperaturas por lo que es característico de la región mediterránea, y considerado por algunos como el árbol nacional de España (Carrasco Ibérico. s.d).

As *encinas*, ou azinheiras em português, igualmente aos juazeiros, são espectadores das ações dos personagens e também acolhem os campesinos, mesmo quando não podem emitir uma resposta que os campesinos possam ser sensíveis. Os recortes do romance demonstram esse envolvimento de homens para com a natureza por meio das árvores:

Y de este modo transcurrían las semanas, hasta que un buen día, al empezar la primavera, el Azarías cambiaba, le subía a los labios una sonrisa. Y al ponerse el sol, en lugar de contar los tapones de las válvulas, agarraba al búho y salía con él al encinar. Y el enorme pájaro, muy quieto sobre su brazo, miraba los alrededores (Delibes, 1996, p. 14).

Y sin más, salió y a paso rápido cruzó el encinar, apretando dulcemente el cuerpo muerto del pájaro contra su pecho, y tan pronto como lo vio la Régula.

Y en ese momento, la Régula se dio cuenta de que el Azarías apretaba algo contra su pecho, le abrió la chaqueta y el pájaro muerto cayó al suelo. Y ella, la Régula, dio un grito y dijo:

– Saca ahora mismo de casa esa basura, ¿me oyes?

– ¿Dónde vas así?

Y el Azarías:

– A hacer el entierro, como yo lo llamo.

Llegó a los pies de la montaña [...]. Se quitó la chaqueta y en un segundo hizo un agujero profundo al pie de un árbol, puso en él al pájaro y, en seguida, lo cubrió de tierra y se quedó mirando [...] (Delibes, 1996, p. 19-20).

Y así un día y otro, hasta que una tarde, después de semana y media de salir al campo, según bajaba Paco, el Bajo, de una encina enorme, con la pierna dormida, cayó dos metros delante del señorito Iván, y el señorito Iván, asustado, dio un salto.

[...] y el señorito Iván señaló a Paco, el Bajo, y dijo:

– El maricón de él se ha caído, ya ves en qué mal momento.

Y al rato vinieron dos del cortijo y se llevaron a Paco, y el señorito Iván fue al encinar con el Quirce [...] (Delibes, 1996, p. 71-73).

As *encinas* a partir das mudanças de estações aparecem na narrativa. Nesse sentido, como se despertassem de um período de hibernação e suas primeiras emissões de energias atraem *Azarías* ao passeio com a primeira ave que está sob seus cuidados. E, quando a primeira *La milana* morre, *Azarías* atravessa um *encinar* enquanto marcha fúnebre, para depois surgir na *Raya del Abendújar*, e assim sepultar a primeira *La Milana*. O *encinar* é o primeiro elemento a acolher o luto de *Azarías*, esse conjunto de árvores entende a dor da perda vivida por *Azarías*. O *Paco, el Bajo*, por sua peculiaridade olfativa, que o assemelha a um cão, é sempre requisitado pelo *señorito Iván* para acompanhá-lo na *batida*, que é a caça pelas *palomas*⁴. Em determinada ocasião, ele cai de uma *encina enorme* e acaba por quebrar uma perna, dessa forma, *Paco* não pode mais acompanhar o *señorito* em suas caçadas.

Após o acidente, o *señorito Iván* decide procurar por outro secretário, sendo estes: *Quirce* ou *Azarías*. Assim, o desfecho do enredo acaba por envolver três elementos já envolvidos em cenas anteriores: *Azarías*, *señorito Iván* e uma *encina*. Ou seja, a *encina* está presente em momentos ímpares, assim como os juazeiros, elas são espectadores dos acontecimentos das narrativas. E, por se

⁴ (Pombos, tradução nossa.)

tratar de textos ficcionais, podemos intuir que a *encina*, de certa forma, ao iniciar a primavera, aponta para as mudanças do enredo, que ajudam a promover a queda de *Paco*, *el Bajo*, e o desfecho da obra.

Os juazeiros e as *encinas* são árvores resistentes, nascem em solos áridos e pedregosos, respectivamente, elas conseguem driblar as altas temperaturas, mantêm suas transmutações para frutificarem e dispersarem suas sementes para o futuro. O mundo vegetal, em *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes*, não se resume aos juazeiros e *encinas*, outras plantas estão em meio aos acontecimentos e se não nos atentarmos para auscultá-las, passam despercebidas.

2.2. SENSITIVAS SECAS E INOCENTES: OS TRÁGICOS E SENSÍVEIS ACONTECIMENTOS NOS SENSITIVOS BIOMAS: BRASILEIRO E ESPANHOL

*Criar raízes é o mesmo que fazer órbitas.
Desenhar o resto da água
que se abanca em gelo nos polos
ou a cobertura de musgo
que vive na sombra
e com o vento não se arranca
embora movimente
sutilmente
quando chove.*

*Oferecer o próprio corpo a ser
arbusto e água corrente
vento já não sei
o que engloba
o que me olha.*

Júlia de Carvalho Hansen (2016)

Há dois espaços na trama: um imaginário e o real. À medida que os personagens adentram o espaço real, ou seja, os locais onde vivem e atuam, suas descrições são feitas com a ajuda das plantas. Por mais que saibamos que o espaço, onde os personagens se encerram, é ficcional, a imitação do mundo real. Esse espaço é o real para os personagens. Dessa forma, há duas dimensões do plano narrativo, onde ocorrem todos os atos.

O imaginário é um espaço projetado pela consciência dos personagens. Ou seja, o espaço imaginário está no plano da idealização pautado pela consciência dos personagens. O espaço imaginário é criado pelo desejo e projetado através de um cenário melhor para a vida; assim ambos os mundos convivem em paralelo, sendo que o mundo real é totalmente diferente do imaginário.

Os espaços narrativos são identificados com a representação do sertão brasileiro e *La jara*, zona rural espanhola, e “[o] espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós a grandeza nunca é um ‘objeto’” (Bachelard, 1978, p. 328). Partindo dos verbos *desejar* e *projetar* interpretados através de *Vidas Secas*, o mundo idealizado, ou a grandeza que não é um objeto, é o mundo de Seu Tomás da Bolandeira, aludido pelo desejo de obter uma cama de couro, estudo para os filhos e fartura na alimentação. Já, em *Los Santos Inocentes*, a grandeza é a cidade, o espaço aspirado, desejando com pouco estudo tornar-se rico, tem a eletricidade, mora o clero e os amigos e amigas do *señorito Iván*. Os espaços, acima, são os imaginários projetados pelo desejo de fuga.

Nesse sentido, sensitivas secas e inocentes são as plantas que estão ao redor de todo o espaço ficcional dos romances. Elas são sensitivas porque reagem às ações e sinalizam para os personagens os acontecimentos, por mais que estes não percebam ou não queiram perceber os sinais. Os adjetivos secas e inocentes remetem aos títulos dos livros, em que as plantas compõem o quadro de formação estrutural dos romances e se ligam aos personagens secos e inocentes de sentimentos. As plantas sensitivas secas, em *Vidas Secas*, para o romance “[...] constituem na verdade um romance telúrico, uma decorrência da paisagem, entroncando-se na geografia humana. [...] ele estabelece e analisa os vínculos brutais entre ho-mem e natureza no Nordeste árido” (Candido, 2006, p. 66).

Los Santos Inocentes é um romance telúrico, os personagens estão ligados ao ambiente, cada um de seu modo. O que podemos perceber pela singularidade de *Azarías* ao se conectar com a natureza, em um de seus passeios com *La milana*: “*Mientras, él le rascaba entre las orejas y escuchaba el corazón de la montaña. Y ahora ya no, pero antes también se oía a los lobos las noches de primavera, [...]*” (Delibes, 1996, p. 14).

Assim, através da inocência de *Azarías* é possível ouvirmos o coração da montanha, enquanto ele passeia com *La Milana*, e sua pura percepção consegue denunciar o avanço da tecnologia que causa transformações no meio ambiente e no comportamento dos animais. Após a instalação da rede elétrica não se houve mais o uivo dos lobos, ouve-se o grito do *cárabo*, ave que ameaça *La milana*.

[...] pero desde que llegaron los hombres de la luz e instalaron el sistema eléctrico, no se volvieron a oír; y a cambio, se oía gritar al cárabo, y el búho, en esos casos, ponía derecha la enorme cabezota y el Azarías reía sordamente, sin ruido, y decía a media voz:

–¿Estás cobarde, milana? Mañana salgo a correr el cárabo. Y al día siguiente, al llegar la noche, salía solo, montaña adelante, abriéndose paso entre la jara crecida, porque el cárabo le producía un gran miedo y, al mismo tiempo, le resultaba extrañamente atractivo (Delibes, 1996, p. 14-15).

A ação em meio à *la jara* ocorre através de pouca visualidade, pois a *jara* está crescida e oportuniza a ambiguidade de sentimentos de *Azarías*. Se não estivesse crescida, possivelmente, *Azarías* enxergaria o *cárabo*⁵ facilmente e não haveria conflito em seus sentimentos. A *jara* participa do jogo, promovendo abrigo para os conflitantes sentimentos de *Azarías*. “*La jara es un arbusto de hojas alargadas y pegajosas, que echa flores blancas, rosas o amarillentas, y que huele muy fuerte*” (Delibes, 1996, p. 111, grifo do autor). Os sentimentos de *Azarías* e a paisagem dividem a mesma sensação de dualidade, “[*y*] atento, esperaba respuesta mientras la luna asomaba detrás de las nubes y llenaba el paisaje de una luz llena de sombras [...]” (Delibes, 1996, p. 15). A paisagem coberta de luz e sombra aguarda até o momento do embate entre *Azarías* e *el cárabo*. “*Hasta que, de repente, veinte metros más abajo, desde una gran encina, le llegaba el esperado y terrible grito: – ¡Buhú!, ¡buhú!* (Delibes, 1996, p. 15).

Una gran encina aparece e participa da ciranda de sombra e luz. Desse modo, a cena é finalizada com *Azarías* perseguindo o *cárabo* até retornar para

⁵ (Coruja, tradução nossa.)

o *cortijo*. A inocência e pureza de *Azarías* o permite participar, juntamente com as plantas, da inocente brincadeira de perseguição do cárabo, diferentemente das caçadas propostas pelo *señorito Iván*.

Segundo Andreia Paraquette (2016), *Azarías*:

“[...] não alcançou a idade da razão, que age de modo espontâneo e está livre do pecado. Ele é uma personagem que, desde o primeiro *“libro”*, já aparece reagindo e falando de modo “bobo” e, desde o início, intencionalmente, *Azarías* é desenhada ao leitor como uma personagem sem muita importância ou expressão. Mas, na verdade, é peça central de toda a estrutura narrativa. Miguel Delibes explora brilhantemente a figura do adulto com comportamento de criança para, através de sua atitude verdadeira, sem censura, dizer o que não pode ser dito pela boca das demais personagens” (Paraquette, 2016, p. 35).

A relação entre homens e plantas não é dita explicitamente, somente podemos percebê-la por meio do envolvimento das personagens com a alteridade vegetal, e a relação de *Azarías* ocorre pela inocência tanto das plantas quanto do personagem. Como já dito, *Azarías*, *señorito Iván* e as plantas participam do desfecho da obra.

Em se tratando da obra *Vidas Secas*, a relação com as plantas e os homens ocorre em meio ao ambiente seco; parco e seco é o diálogo entre esses seres, e “[...] o drama de *Vidas secas* é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem” (Candido, 2006, p. 66).

A tortura que ocorre entre quatro paredes, no capítulo “cadeia”, é somente assistida pela natureza, representada pela árvore jatobá. Isso acontece no momento que Fabiano vai à cidade para comprar mantimentos, e acaba por perder parte do dinheiro em um jogo de cartas, sendo parceiro de jogo do soldado amarelo. “Debaixo do jatobá do quadro taramelou com sinhá Rita louceira, sem se atrever a voltar para casa. Que desculpa iria apresentar a sinhá⁶ Vitória?” (Ramos, 2009, p. 29). Essa é a situação de Fabiano após o jogo de cartas. Para tentar achar uma desculpa para sinhá Vitória, ele se recolhe próximo ao único elemento natural da cidade. Por fim, acaba por se reencontrar com o

⁶ A edição utilizada para a produção da dissertação a palavra sinhá encontra-se sem acento, dessa forma, mantemos como está na obra.

soldado amarelo, enquanto reflete sobre uma explicação para sinha Vitória por não ter comprado todos os mantimentos requeridos por ela.

O dinheiro fugira do bolso do gibão, na venda de seu Inácio. Natural.

Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. Outro empurrão desequilibrou-o. Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava [...]. Na catinga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se.

A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reiúna em cima da alpercata do vaqueiro. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá.

– Toca pra frente, berrou o cabo.

Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu (Ramos, 2009, p. 30-31).

Fabiano passa a noite preso, após ser surrado devido à sentença. Enquanto ele permanece preso, parece que está em uma gaiola, suspenso, sem ligação com a natureza, pois, seu único aliado que o sustentou no momento do empurrão, não pode estender suas propriedades naturais para proteger Fabiano ao longe. Nessa perspectiva, convém destacar algumas das capacidades protetoras ou de orientação da árvore jatobá:

Como uso ritualístico, povos indígenas ingerem suas sementes antes dos rituais sagrados de meditação pois acreditam que este alimento ajuda a clarificar, equilibrar e apaziguar a mente.

Suas flores atraem as abelhas nativas sem ferrão, as jataí, que produzem um mel medicinal [...].

A resina do jatobá é usada como incenso, em defumações de limpeza espiritual ou cura [...] (UENF, s.d.).

Dessa forma, percebemos que não é por acaso que essa árvore está relacionada com Fabiano durante sua trajetória pela cidade. O jatobá está ali para ajudá-lo a encontrar uma solução para resolver seu problema com sinha Vitória, para protegê-lo da intenção maldosa do soldado amarelo, por ter perdido o jogo.

Assim, o jatobá é um ponto espiritual para o sertanejo, apesar de Fabiano não pressentir. Se Fabiano estivesse na caatinga, esse evento poderia ter ocorrido de outro modo. Tanto que no capítulo “O Soldado Amarelo”, Fabiano

está envolto pela caatinga e torna-se maior que o soldado amarelo, ao reencontrá-lo. Porém o deixa ir, pela sua reflexão em não acabar com uma vida, “[e] Fabiano tinha vontade de levantar o facão de novo. Tinha vontade, mas os músculos afrouxavam. Realmente não quisera matar um cristão [...]” (Ramos, 2009, p. 102).

Nesse cenário, Fabiano sofre as agruras no capítulo “Cadeia”, pois não está em seu ambiente natural: a caatinga. O único ser vegetal, o jatobá que por estar na cidade não consegue se conectar com Fabiano, que por sua vez não o sente em seu entorno, e, por isso, o jatobá não consegue ajudá-lo a lidar com seu inimigo. O que ocorre diferentemente em *Los Santos Inocentes*, em que a *lajara* e a *encina* ajudam *Azarías* a afugentar o *cáрабо*. A caatinga, que se comunga com os momentos reflexivos de Fabiano, não está em cena, por consequente, o jatobá não consegue representar a vegetação seca, dessa forma, Fabiano não tem força para sua autodefesa. Nesse sentido, as sensitivas secas e inocentes são plantas que se conectam com o homem de diversas formas, abrindo uma brecha de entendimento entre humano e natureza.

2.2.1 EM MEIO ÀS PLANTAS: UMA CONFISSÃO E UM CRIME

A identificação dos biomas brasileiro e espanhol, nos romances, ocorre a partir da paisagem. Em meio às plantas: uma confissão e um crime é a análise sobre como as plantas estão envolvidas e ajudam a promover os trágicos e sensíveis acontecimentos vivenciados pelos sertanejos e camponeses. Após a morte de Baleia, a todo o momento que as personagens enxergam um espaço com vida vegetal, em suas consciências acende a imagem da companheira, que era integrante da família. Eles não partilham entre si essas confissões, somente são relegadas à alteridade vegetal. Há uma confissão, mas que não é relegada a Deus, é dirigida à vegetação.

De acordo com Antonio Candido (2006):

O matutar de Fabiano ou Sinhá Vitória não corrói o eu nem representa atividade excepcional. Por isso é equiparado ao cismar dos dois meninos e da cachorrinha, pois no primitivo, na criança e no animal a vida interior obedece a outras leis, que o autor procura desvendar: não se opõe ao ato, mas nele se entrosa, imediatamente (Candido, 2006, p. 65).

Ao obedecer a outra lei, os sertanejos percebem na natureza uma força que os permitem dar livre vazão aos seus pensamentos e, assim, ocorre suas confidências em meio ao silêncio da caatinga. Fabiano faz uma confissão após sentir que, talvez, tenha sido imprudente ao tomar a decisão em sacrificar Baleia. A decisão foi tomada porque Baleia oferecia perigo ao restante da família, por ter contraído hidrofobia e o risco de contrair hidrofobia era maior para os meninos.

Imerso em reflexões e remorso, Fabiano sente-se impelido a confessar-se à natureza. Quanto às suas meditações:

Deixara a rua. Levantou a cabeça, viu uma estrela, depois muitas estrelas. As figuras dos inimigos esmoreceram. Pensou na mulher, nos filhos e na cachorra morta. Pobre de Baleia. Era como se ele tivesse matado uma pessoa da família (Ramos, 2009, p. 99).

Esse recorte é do capítulo “Contas”, quando Fabiano retorna para casa após ser roubado pelo patrão na prestação de contas. Aqui, ele pensa em todas as opressões sofridas, e “[s]e pudesse mudar-se, gritaria bem alto que o roubavam. Aparentemente resignado, sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados [...]” (Ramos, 2009, p. 97). Para o personagem tudo era contra ele e se o oprimiam, a família também sofre.

Nesse sentido, o sertanejo sofre uma dupla opressão: das pessoas que ele julga superiores e pela morte da cadela. Fabiano percebe o surgimento das estrelas, e começa a pensar nos integrantes da família, entre eles está Baleia.

Nessa perspectiva, no capítulo “O Mundo Coberto de Penas”, Fabiano confessa seu sentimento de culpa para a natureza:

Coitadinha da cadela. Matara-a forçado, por causa da moléstia. Depois voltara aos látigos, às cercas, às contas embaraçadas do patrão. Subiu a ladeira, avizinhou-se dos juazeiros. Junto à raiz de um deles a pobrezinha gostava de espojar-se, cobrir-se de garranchos e folhas secas. Fabiano suspirou, sentiu um peso enorme por dentro. Se tivesse cometido um erro? Olhou a planície torrada, o morro onde os preás saltavam, confessou às catingueiras e aos alastrados que o animal tivera hidrofobia, ameaçara as crianças. Matara-o por isso.

[...] enchia-se com a lembrança da cadela. Coitadinha, magra, dura, inteiriçada, os olhos arrancados pelos urubus. Diante dos juazeiros, Fabiano apressou-se. Chegou-se a casa, com medo. Ia escurecendo, e àquela hora ele sentia sempre uns vagos terrores (Ramos, 2009, p. 115-116).

Ao avizinhar-se dos juazeiros, ainda, Fabiano sente-se culpado pelo ato contra Baleia, o peso interior permite-nos conjecturar que há uma necessidade de partilhar sua angústia sobre sua culpa, as catingueiras e os alastrados são os seus confessores. É em meio à planície torrada, próximo ao morro dos preás e avizinhado aos juazeiros, que Fabiano faz sua confissão a dois tipos de plantas: as catingueiras e os alastrados.

“A catingueira é uma espécie arbustivo-arbórea [...] conforme banco de dados fenológicos do Núcleo de Ecologia e Monitoramento Ambiental (NEMA) da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF).” (UNIVASF, 2019). Ainda segundo o site da UNIVASF, o alastrado ou xique-xique “[t]rata-se de uma espécie arbustiva, suculenta, com caule ramificado acima da base e flores esbranquiçadas.” (UNIVASF, 2020). Essas duas plantas são as confessoras de Fabiano.

No soneto “*Desejos Vãos*”, de Florbela Espanca (1978), o sujeito lírico revela seus desejos, em ser alguns elementos da natureza, um deles é ser “[...] a árvore tosca e densa”. Mas, esses seres também possuem emoções, assim as árvores estão ligadas ao sagrado e ao sentimento de acreditar nesse sagrado, “[a]s árvores também, como quem reza, / Abrem, aos Céus, os braços, como um crente!”. O crente é aquele que crê em algo. Fabiano ao fazer sua confissão acredita dividir ou aliviar sua culpa com as plantas, que também erguem aos céus seus galhos/braços em busca de uma conexão espiritual que possa mudar a realidade sertaneja, ou seja, algo que lute contra a dupla opressão sofrida pelo sertanejo.

Assim sendo, “[d]a consciência mortiça do bom Fabiano podem emergir os transe periódicos em que se estorce o homem esmagado pela paisagem [...]” (Candido, 2006, p. 68). A confissão é internalizada, pois é pelo narrador que temos acesso ao sofrimento de Fabiano. Este se encontra diante do juazeiro, como quem espera uma resposta à sua confissão feita às outras plantas, mas ele se amedronta ao acreditar que as plantas podem evocar o espírito da cadela, para assombrá-lo. O seu medo quebra com a possibilidade de comunhão com a

alteridade vegetal, que simboliza a resistência verde no sertão, pois, o sentimento de homem esmagado pela paisagem, apontado por Antonio Candido, é a paisagem da campina seca e não das outras plantas que mancham de verde a caatinga e compartilham do sensível acontecimento com Fabiano.

A confissão de Fabiano ocorre devido à existência de sua consciência sobre a morte de Baleia. A morte entende-se ser a finitude corporal de algo ou alguém, mas um registro memorial permanece no interior daqueles que se relacionaram mais diretamente, para com esse algo ou alguém. Assim sendo, “[a] consciência da morte não é algo de inato, mas sim produto de uma consciência que compreende o real” (Morin, 1970, p. 58). A morte de um animal une a confissão de Fabiano ao crime cometido por *Azarías*, pois, “[...] a vida cotidiana é pouco marcada pela morte: é uma vida de hábitos, de trabalho, de atividade. A morte só regressa quando o eu a olha ou se olha a si próprio.” (Morin, 1970, p. 60).

Dessa forma, *Azarías*, através de uma atividade do cotidiano do *señorito Iván*, enxerga a morte por meio da morte de *La milana*. O crime, em *Los Santos Inocentes*, ocorre em meio a *la jara* e *encinar*, ou seja, em um conjunto de plantas que estão em campo aberto, sendo que uma *encina* é utilizada para o enforcamento do *señorito Iván*. O trágico acontecimento parece contar com a ajuda da natureza, que de algum modo corrobora com a ação de *Azarías*, ao parar as ações do *señorito*, as quais sempre ferem o mundo natural.

Assim, “[o] crime ocultado, geralmente no registro literário clássico, ganha visibilidade nas mãos de autores que não se desdobram às ameaças do poder público do seu tempo” (Lage, 2008, p. 33). Sendo assim, o crime cometido por *Azarías* é uma forma de denúncia contra o contexto social do pós-ditadura na Espanha, e para Andreia Paraquette o ato do personagem é uma “justiça poética na narrativa” contra as violências praticadas por *Iván*, que representa os poderes políticos do país.

Segundo Andreia Paraquette (2016):

A ‘justiça’ contra tantas violências praticadas por *Iván*, somadas ao cruel assassinato da ave *La Milana*, é feita justamente pelas mãos da personagem inocente, sem malícia, que, como um animal ameaçado, parece reagir em defesa de sua cria. Através desta narrativa, a violência praticada pelos poderosos é apenas

e, infelizmente, freada com um ato também de violência, como uma alucinada tentativa de 'justiça' (Paraquette, 2016, p. 41).

A *encina* é a companheira de *Azarías*, e também promove uma justiça ao ajudar no desenvolvimento do plano do personagem. Isso porque ela o ajuda no enforcamento do *señorito Iván*, o qual não demonstra o mínimo respeito pelo que é natureza. Os trechos sobre o ato são retirados do “*Libro Sexto, el crimen*”:

– *Abajo, Azarías, esto no me gusta, ¿sabes?*
Y de nuevo cambiaron de lugar, pero las palomas, muy pocas y separadas, no respondían a la llamada. Y a media mañana, el señorito Iván, aburrido de tanto esperar, empezó a disparar a todas partes, a todo pájaro que se movía, que parecía un loco. Y cuando se cansó, volvió junto al árbol y le dijo al Azarías:
 – *Baja, Azarías, esta mañana no hay nada que hacer, veremos si por la tarde cambia la suerte* (Delibes, 1996, p. 101).

As duas ordens do *señorito Iván* para *Azarías* são para descer das árvores e eles se deslocam através da *Jara*. Ao perder toda a manhã pelo insucesso da caçada às *palomas*, o *señorito Iván* demonstra já um descontrole por não conseguir matar as aves e se sentir superior. Esse é um traço da caracterização do personagem, sentir-se superior aos demais, pois suas técnicas e aptidões para a caça são melhores aos demais.

O descontrole e a impulsividade aliados a perversidade e total falta de cuidado humano fazem do *señorito Iván* o símbolo da cisão homem natureza, igualmente ao personagem patrão em *Vidas Secas*, que explora inescrupulosamente o trabalho de Fabiano. Nesse sentido, Fabiano e *Azarías* são o inverso do *señorito* e patrão. Eles conseguem olhar para as plantas e sentir uma força vegetal.

Para Peter Wohlleben (2017):

Por que é tão mais difícil entender as árvores do que os animais? Isso acontece por causa da história da evolução, que desde muito cedo nos separou dos vegetais. Nossos sentidos se desenvolveram de maneira diferente, e por isso precisamos usar a imaginação para ter uma vaga ideia do que acontece dentro das árvores (Wohlleben, 2017, p. 198).

Azarías e Fabiano na esteira da evolução do ser humano encontram-se mais próximos da natureza, devido a serem sujeitos que conseguem perceber

na natureza uma forma de vida que os rodeia. Fabiano com o seu medo da seca e das árvores evocarem espíritos tem uma conexão mais superficial que o difere de *Azarías*, que consegue ao seu modo cuidar do jardim do *cortijo*. Entre as atividades de *Azarías* estão regar e adubar o jardim: “[...] y al terminar, pues a regar las plantas [...]” (Delibes, 1996, p. 8). “—Me voy a coger abono para las flores. Y cruzaba el portón y se perdía en el monte, entre las jaras y las encinas [...] recogiendo las cagarrutas [...] y echaba las cagarrutas entre las plantas” (Delibes, 1996, p. 41). Dessa forma, *Azarías*, além de cuidar dos animais do *cortijo*, tem uma relação de proximidade e cuidado com as plantas. Retomando ao contexto do crime, vemos *Azarías* já se dirigindo para o automóvel após a frustrante manhã para o *señorito Iván*:

Y el Azarías bajó y, mientras se dirigían al Land Rover, apareció muy alto, por encima de sus cabezas, un abundante grupo de grajetas. Y el Azarías levantó los ojos, sonrió, dijo unas palabras incomprensibles y, finalmente, dio un golpecito en el brazo al señorito Iván:

Y de repente, una grajeta se separó del enorme grupo y se tiró desde lo alto hacia ellos, en vuelo tan rápido y ligero que el señorito Iván no pudo evitarlo y preparó la escopeta. Y al Azarías al verlo, se le heló la sonrisa en los labios, el miedo asomó a sus ojos y gritó fuera de sí:

—¡No tire, señorito, es la milana!

—¡Es la milana, señorito! ¡Me ha matado a la milana!

[...] el Azarías, sentado al lado de una jara, sostenía el pájaro entre sus manos, la sangre caliente entre los dedos, sintiendo, al fondo de aquel cuerpecillo roto, los últimos golpes de su corazón. Y el Azarías lloraba.

— Milana bonita, milana bonita.

Y el señorito Iván, a su lado:

— Debes creer que lo siento, Azarías, no pude controlarme, de verdad. Hemos tenido una mañana tan mala, compréndelo (Delibes, 1996, p. 101-103).

Ao saírem da região de *la jara*, um grupo de gralhas sobrevoa por cima de suas cabeças. Após *Azarías* emitir um chamado, *la milana* se aproxima de seu tutor, porém não percebe o risco de vida eminente e é morta pelo *señorito Iván*. Nesse momento, o ser, que está junto a *Azarías* partilhando de sua dor, é um arbusto de *jara*. Igualmente, quando o personagem é protegido pela *jara*, ao afugentar o *cárabo*. Agora, *la jara* depreende a dor da perda de *Azarías* e emite um escudo com dupla função, uma de acolhimento pela perda, e outra enquanto

proteção contra as maldades do *señorito*. Assim sendo, pela capacidade de comunicação entre as plantas, a *la jara* será substituída por uma *encina*.

As plantas não vivem isoladas, as plantas isoladas são casos especiais, as plantas ou árvores trata-se “[...] de enormes comunidades conectadas que, por meio das raízes, trocam nutrientes, água e informações” (Mancuso, 2021, p. 63)”. As informações trocadas, em nosso caso, entre a *jara* e *encina* são sobre a violência sofrida por *Azarías*, e essa comunidade de plantas, “[...] não raro, podem até incluir plantas de diferentes espécies e que baseiam sua possibilidade de sobrevivência na cooperação do que na concorrência” (Mancuso, 2021, p. 63). Ou seja, a *jara*, por ser um arbusto, não tem estrutura física para ajudar na conclusão do plano de *Azarías*. Dessa forma, percebemos uma conexão cooperativa entre as plantas, devido à *encina* assumir o papel de companheira na justiça operada pelo personagem.

O seguinte recorte é a eclosão do plano de *Azarías*:

– *No te enfades, Azarías, basura como ésa hay mucha. A las cuatro volveré a por ti, a ver si tenemos una tarde mejor.*

Pero el Azarías lloraba tristemente.

Pero por la tarde, cuando el señorito Iván pasó a recogerle, el Azarías parecía otro, que ni lloraba ni nada. Preparó la jaula con los palomos ciegos y una cuerda [...].

[...] el Azarías, tranquilo, subió al árbol con la cuerda alrededor del cuerpo. Y una vez en la primera rama, le dijo al señorito Iván:

– ¿Me da la jaula, señorito?

Y el señorito Iván levantó el brazo, con la jaula de los palomos en la mano. Y al mismo tiempo levantó la cabeza y, al hacerlo, el Azarías le echó la cuerda al cuello, como si fuera una corbata, y tiro de ella. Y el señorito Iván, para evitar soltar la jaula y hacer daño a los palomos, trató de quedar libre de la cuerda con la mano izquierda, porque aún no comprendía.

–¿Pero qué haces, Azarías? ¿Es que no has visto la nube de palomos sobre los encinares del Pollo, maricón?

Y en cuanto el Azarías pasó la cuerda por la rama de encima de su cabeza y tiró de ella con todas sus fuerzas, el señorito Iván se sintió levantado del suelo, soltó la jaula de los palomos y:

–¡Dios!... estás loco... tú – dijo, pero apenas si se le oyó. Y casi inmediatamente el señorito Iván sacó la lengua, una lengua larga, gorda y roja, pero el Azarías ni le miraba, tan sólo sostenía la cuerda. Ató ésta a la rama en la que se sentaba y sus labios dibujaron una sonrisa tonta.

Mientras Azarías, arriba, masticaba y reía tontamente al cielo, a la nada.

Y en ese momento, un apretado grupo de palomas movió con fuerza el aire, pasando muy cerca de la encina en que se ocultaba (Delibes, 1996, p. 104-106).

O desrespeito do *señorito* por tudo que seja elemento natural e o que se liga a este é perceptivo quando ele diz que “*basura como ésa hay mucha*”. Esse é o pensamento acerca da infinitude dos recursos naturais explorados, representado pela morte da ave. Após chorar pela dor da perda de sua companheira, *Azarías* está calmo, e sua calma se confunde com a quietude do ambiente, não há menção sobre palavras de agitação; os movimentos são precisos, suaves e fortes. Até quando o corpo do *señorito* se movimenta, eles são comparados aos passos de dança.

O cenário do enforcamento, como já dito, é composto por três elementos: *Azarías*, *señorito Iván* e uma *encina*. *Azarías* está sob um dos ramos da árvore, e utiliza outro galho mais acima para passar a corda, e depois de passar a corda pelo pescoço do *señorito*, semelhante a uma gravata, *Azarías* faz um triângulo. Dessa forma, alça o *señorito* do solo. *Azarías* mantém o corpo do *señorito* suspenso ao atar a corda no galho onde está e começar a sorrir infantilmente. Já os galhos da *encina* são a extensão dos braços de *Azarías*. Ambos os personagens se ocultam na árvore, ou seja, o crime/violência ficou sigilosamente compartilhado entre *Azarías* e a *encina*.

Segundo Andreia Paraquette (2016):

Em *Los santos inocentes*, a voz da violência ecoa não só através das falas das personagens, como também se faz ouvir através da construção do contexto, das situações expostas, das reações e atitudes ou até na ausência de reação das personagens. Vemos, página a página, através de uma cuidada narrativa, a artística denúncia da desumana realidade espanhola dos anos 60. E, através do contar de Miguel Delibes, vamos tomando contato, pouco a pouco, com a atmosfera de violência existente naquela fração do universo rural espanhol (Paraquette, 2016, p. 29).

A confissão e o crime são atos de exposição e transgressão, respectivamente. No caso da confissão, a exposição foi interior, dirigida às plantas. Já no crime, a transgressão foi exterior, em campo aberto, contando com a proteção de uma árvore. Ou seja, diferentemente do medo de Fabiano, que o impediu de uma conexão com a alteridade vegetal, *Azarías* utilizando de uma *encina* e também sendo ajudado pela árvore, faz uma justiça poética ao seu modo pela morte de *La milana*. Confissão e crime são uma forma de denúncia

dos contextos de exploração dos sertanejos e *campesinos*, exploração idêntica ocorre com as plantas. Assim, esses sujeitos se conectam através das violências sofridas por meio das autoridades, patrão e *señorito*.

2.3. SINAIS E MIGRAÇÃO: A OBSERVAÇÃO DOS SINAIS EMITIDOS PELAS PLANTAS PARA O ENTENDIMENTO DOS CICLOS MIGRATÓRIOS.

*(Lusco-fusco de flores, observo
o descenso da noite
iridescente: amores-perfeitos
para o pensamento
ou lírios bravos para o espírito,
e a paisagem escorrendo
pelas hastes de um
relógio de sol.)*

Josely Vianna Baptista (2007)

O deslocamento físico para a sobrevivência ou reprodução é uma dinâmica na vida de humanos e alguns animais, respectivamente. Esse movimento é chamado de migração. As plantas por si só não se deslocam fisicamente, mas sentem a dinâmica da migração, pois, seus corpos alteram algum aspecto de sua composição para emitir sinais que o tempo está mudando, e a necessidade de transformar-se para sobreviver é eminente. As plantas migram fisicamente através das sementes por meio do apoio de homens e animais. A investigação através dos sinais e da migração é como os humanos e as plantas se relacionam e se inicia, possivelmente, com a dispersão do homem pelo mundo, a qual ocorre a partir da colonização de diversas áreas da terra.

Assim sendo, “[a] transformação do homem caçador em agricultor foi longa e árdua, repleta de erros e arrependimentos” (Mancuso, 2019, p. 56). Os erros e arrependimentos são sobre a seleção de quais plantas seriam cultivadas para o consumo humano. Com a migração o homem se adapta à paisagem local e traz consigo outras plantas para serem cultivadas; “[t]emos certeza de que algumas plantas, como trigo ou cevada [...] foram as primeiras a serem escolhidas para a domesticação” (Mancuso, 2019, p. 56). Dessa forma, não somente os animais são companheiros de viagem dos homens durante sua dispersão pelo mundo, as plantas também estão no bojo dessa viagem.

Segundo Stefano Mancuso (2022):

As plantas deveriam ser a primeira imagem que nos ocorre quando se fala de pioneiros, não os astros de faroeste de Hollywood ou a engenhosidade militar. Com todo respeito aos heróis de nossa juventude, nenhum outro grupo de organismos se compara a elas em termos de capacidade de colonização. Ainda mais se nossa aceção do termo “pioneiro” incluir organismos habilitados a preparar o caminho para a colonização posterior de outros seres vivos: nesse sentido, as plantas devem ser consideradas organismos pioneiros por excelência. Não há ambiente terrestre em que os vegetais (aqui entendidos no sentido mais amplo de organismos capazes de operar a fotossíntese) não tenham se mostrado capazes de criar raízes, levando a vida (Mancuso, 2022, p. 13).

Percebemos que as plantas foram companheiras de viagem e algumas espécies se dispersaram pelo mundo. Assim, para o cultivo tornar-se eficaz é necessário que se observe os sinais emitidos pelas plantas, para entender qual a necessidade nutricional para a planta. A descrição dos sinais emitidos pelas plantas nas obras é o reconhecimento das mudanças temporais. Dessa forma, os personagens operam mudanças espaciais por meio de ciclos migratórios e o processo de migração obedece aos sinais emitidos pelo mundo vegetal.

Sobre os primeiros sinais das plantas, em *Vidas Secas*, logo após a família de retirantes se alojarem na fazenda, tem-se:

Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.
Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aio a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás.
Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se (Ramos, 2009, p. 09).

Como dito, havia horas que os sertanejos estavam caminhando e avistaram a folhagem verde, esse sinal emitido pelos juazeiros é para marcar o momento de parada. Ou seja, os sertanejos encontraram um ponto de apoio enquanto estão em marcha pela caatinga, a qual está sendo consumida pela seca. O olhar para os vegetais em *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes* não é

somente um olhar contemplativo, os personagens observam os sinais e tentam interpretá-los, no sentido de descobrirem o que o futuro lhes reserva.

Há uma mística envolvendo a percepção da repetição de um ciclo, o qual estão acostumados desde suas tenras idades. As ações de sinha Vitória têm a potência de exemplificar o silêncio advindo da reflexão. Silêncio e reflexão é a máxima do capítulo “Sinha Vitória”, nele há seis falas diretas da personagem. Todo o restante do capítulo é construído graças a intromissão do narrador que nos apresenta os sentimentos da personagem.

As plantas estão presentes nas reflexões de sinha Vitória, essas reflexões ascendem a necessidade de preparação para o início da retomada da migração.

O chocalho da vaca laranja tilintou para os lados do rio. Fabiano era capaz de se ter esquecido de curar a vaca laranja. Quis acordá-lo e perguntar, mas distraiu-se olhando os xiquexiques e os mandacarus que avultavam na campina.

Um mormaço levantava-se da terra queimada. Estremeceu lembrando-se da seca, o rosto moreno desbotou, os olhos pretos arregalaram-se. Diligenciou afastar a recordação, temendo que ela virasse realidade.

Chegou à porta, olhou as folhas amarelas das catingueiras. Suspirou. Deus não havia de permitir outra desgraça. Agitou a cabeça e procurou ocupações para entreter-se. Em seguida foi ao quintalzinho regar os craveiros e as panelas de losna (Ramos, 2009, p. 41-44).

Sinha Vitória é uma espécie de profetisa para sua família. Após observar os sinais emitidos pelas plantas, e refletir sobre, ela direciona suas falas reflexivas para Fabiano, na tentativa de orientá-lo para o trabalho e para a eminência do retorno da seca ao avistar as arribações cobrindo o mulungu, que é uma árvore. A percepção de sinha Vitória para o retorno da seca contrasta com a displicência de Fabiano, ele está dormindo e seu ronco ecoa por toda a parte.

A personagem se distrai olhando os xiquexiques e mandacarus que cresciam muito na campina. A terra está queimada e dela sobe um mormaço. Tudo isso lhe trouxe a memória da seca. Assim, ela tenta afastar essa recordação para que não se torne novamente realidade. A porta é um portal, onde a personagem enxerga o futuro através da cor amarela da catingueiras, assim, sinha Vitória entende que a vida não será possível naquele lugar se não houver chuva o quanto antes.

Após essa visão, há somente dois capítulos antes do capítulo “Inverno”, no qual inicia o período chuvoso. Para fugir da visão do regresso da seca, sinha Vitória se desloca para o quintalzinho, onde há os craveiros e panelas de losna, uma planta ornamental e outra medicinal. Os cravos são em Portugal o símbolo de resistência e revolução contra a ditadura salazarista; a panela de losna ou absinto é utilizada na preparação de bebida ou antisséptico. As plantas cultivadas por sinha Vitória e o ato de as regar, é o movimento de resistência e higienização contra as suas premonições advindas dos mandacarus, xiquexiques e catingueiras.

Outra relação com as plantas e sinha Vitória é sobre a cama de varas, as quais já foram parte de uma planta. A cama de varas remete à caatinga, e o desejo de sinha Vitória é alcançar a cidade, essa vontade é simbolizada pela cama de couro, “desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás da bolandeira” (Ramos, 2009, P. 46). A cama de varas é um desconfortável sustentáculo para os homens, e o signo da transitoriedade, pois os sertanejos são retirantes e pararam em um ponto de apoio devido aos sinais emitidos pelos juazeiros, que havia um local para descasarem, se reabastecerem e, futuramente, retomarem a caminhada. A cama de varas, em contraste com a confortável cama de couro de Seu Tomás da Bolandeira, mostra que as varas não permitem que esses sujeitos tenham um lugar fixo. Há sempre um desconforto no momento de utilizá-la, sempre os pontos nodosos nas varas sinalizam que o momento de mudança está se aproximando: “[n]a cama de varas havia um pau com um nó, bem no meio. Só muito cansaço fazia um cristão acomodar-se em semelhante dureza” (Ramos, 2009, p. 99).

Para Karla Rosário Brumes e Márcia da Silva (2011):

Analisada num contexto de sistema econômico de espoliação, a migração proporciona aumento máximo dos lucros das empresas privadas e condena à itinerância constante parte da população, geralmente excluída. A priori, a lógica do capital se transforma no centro da sociedade sendo necessário que exista um migrante para que o sistema produza. Esta estrutura necessita, portanto, de trabalhadores circulando de um lado para o outro, funcionando como um exército de reserva, pronto a aceitar uma árdua sobrevivência. Neste contexto e em linhas gerais, a migração não parece ser um fenômeno natural e espontâneo, mas sim provocado por estruturas muitas vezes

injustas ligadas a contextos econômicos, políticos, sociais e ideológicos (Brumes e Silva, 2011, p. 124).

Dessa forma, a migração não é um fenômeno voluntário, mas estrutural. Ela faz parte da estrutura social, no sentido, de promover uma espoliação dos bens de produção do capital de algumas pessoas. Assim sendo, o migrante pode percorrer longas distâncias, ou somente se deslocar de um posto de trabalho para outro. Exatamente o que ocorre com a família de camponeses, pois, como já dito, a família retorna ao *cortijo* após cinco anos, os quais permaneceram na *Raya del Abendújar*:

Y al caer la tarde, Paco y la Régula pusieron sus cosas en el carro y empezaron el camino de vuelta. Y en lo alto, entre los colchones de lana, iban los muchachos; y en la parte de atrás, la Régula con la Niña Chica [...]. Y Paco, el Bajo, subido en su caballo le decía a la Régula levantando la voz por encima del tantarantán de las ruedas:

– Ahora la Nieves nos entrará en la escuela y Dios sabe dónde puede llegar con lo lista que es.

Y la Régula:

– Ya veremos.

Y desde lo alto del caballo, añadía Paco, el Bajo:

– Los muchachos ya te tienen edad de trabajar, serán una ayuda para la casa.

Y la Régula:

– Ya veremos.

Y continuaba Paco, el Bajo, nervioso con el cambio:

– Quizá la casa nueva te tiene una habitación más y podemos volver a ser jóvenes.

Y la Régula suspiraba, cantaba a la Niña Chica y le quitaba los mosquitos. Mientras, por encima del camino, sobre los negros encinares, se encendían una a una las estrellas y la Régula miraba a lo alto, volvía a suspirar [...] (Delibes, 1996, p. 26-27).

Os camponeses, munidos de uma carroça, operam a mudança para um lugar já conhecido. O barulho do *carro* é unísono, sendo quebrado somente pela voz alta de *Paco*, que tenta apontar situações melhores a serem vivenciadas com a mudança. Mas, ao suspirar *Régula* sempre põe em dúvida as certezas de seu esposo e, com as incertezas de *Régula*, as plantas aparecem corroborando com os sentimentos da personagem. As plantas que surgem são *los negros encinares*, os quais estão no caminho percorrido pela família. Dessa forma, *Régula* não se assemelha a sinha Vitória, pois a escuridão que envolve as *encinas* não a permite ser uma profetisa para sua família.

As *encinares* são negros porque estão envoltos pela vontade de não deixarem *Régula* perceber que o futuro não será aprazível para a família. Visto que no futuro, *Paco, el bajo*, no *Libro quinto*, intitulado de *El accidente*, sofrerá uma queda de uma *encina* e o acidente muda completamente o rumo da narrativa, pois acarreta o desfecho do crime cometido por *Azarías*.

Nesse sentido, as *encinas* pelo caminho da família estão planejando uma trama, no plano de fundo, para expulsar uma ameaça. Assim, as plantas guiam todos os integrantes da família para a efetivação do plano que é proteger toda a natureza com a morte daquele que ameaça todo um equilíbrio planetário.

A seguir o recorte apresenta o acidente de *Paco*, que resultará em sua indisponibilidade para ser parceiro de caça do *señorito Iván*, levando até a escolha de *Azarías* para ser o novo parceiro de caça de *Iván*:

Saltaba alegremente Paco entre las ramas, y el señorito Iván:
 – *Calla la boca, tú.*
Y ¡pim-pam!
 – *¡Otras dos más! – gritaba Paco en lo alto sin poder callarse.*
Y el señorito Iván:
 – *¿Es que no puedes callarte?*
Pero entre pim-pam y pim-pam, a Paco, el Bajo, se le cansaban las piernas, tanto que se le quedaban dormidas. Y al bajar del árbol, muchas veces no sentía los pies y, si los sentía, eran blandos, absolutamente sin control. Pero el señorito Iván no se daba cuenta y le animaba a buscar otro árbol, pues le gustaba cambiar de zona cuatro o cinco veces por día.
Y de este modo, de árbol en árbol, Paco, el Bajo, iba perdiendo sus energías.
Y así un día y otro, hasta que una tarde, después de semana y media de salir al campo, según bajaba Paco, el Bajo, de una encina enorme, con la pierna dormida, cayó dos metros delante del señorito Iván [...].
 – *La pierna esta no me sostiene, señorito Iván, está como tonta.*
 – *¿Seguro que no puedes andar, Paco?*
Y Paco, el Bajo, sosteniéndose en el tronco de la encina:
 – *Mal lo veo, señorito Iván (Delibes, 1996, p. 69-73).*

Os recortes apontam que as *encinas* estão presentes em todos os momentos da trama, pois elas estão no centro dos acontecimentos: as *encinas* guiam a família de volta ao *cortijo*; elas, devido à sua altura, provocaram as dormências corporais de *Paco*, assim, ele sofre o acidente. E, por fim, elas são uma extensão de *Azarías* ao sustentarem o enforcamento e o corpo do *señorito Iván*. Migrando de árvore em árvore ou de um espaço para outro, isso acarreta

no desgaste físico de *Paco*, em se esforçar para subir as *encinas*. O desgaste físico é o sinal emitido no corpo do personagem de que as *encinas* o repele. Diferentemente do acolhimento que as *encinas* proporcionam ao inocente *Azarías*. As árvores criam barreiras de acessibilidade que causam as dormências nas pernas e pés de *Paco*, porque ele não servirá enquanto instrumento de justiça, uma vez que a alegria em servir ao *señorito* o coloca em um lugar de submissão, impossibilitando-o de ser um transgressor.

O *señorito Iván e Paco, el Bajo* não entendem os sinais emitidos pelo corpo do camponês porque os sentimentos de superioridade e submissão os cegam para uma conexão com a natureza, “[...] o corpo é a linguagem preferida para falar das plantas, sejam cultivadas ou não, domésticas ou silvestres, exóticas ou nativas” (Santos, 2020, p. 135). Assim sendo, os personagens não entendem a sua própria linguagem corporal, nem a dos outros personagens, o que possibilitariam uma visão sobre o futuro de suas trajetórias envolvendo as plantas, pois, durante os deslocamentos através da *la jara* e suas subidas nas *encinas* as forças físicas de *Paco* são minadas, e se as personagens entendessem esse sinal, possivelmente, *Paco* não sofreria o acidente, ele não seria substituído por *Azarías*, e não haveria o enforcamento do *señorito Iván*.

Assim, nas obras “[o] migrante sente a necessidade de fixar-se para que possa alcançar uma sensação de bem-estar, aliviando o incômodo sentimento de incerteza e instabilidade que perdura e se reforça com a ausência do lugar” (Brumes e Silva, 2011, p. 131). Esses sentimentos em *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes* são perceptíveis através dos deslocamentos dos personagens pelos cenários de desenvolvimento da trama. “No entanto, a fixação do migrante no local de destino tem algumas restrições ou condições em termos de identificação sociocultural e socioespacial.” As restrições e condições advêm das relações dos homens com as plantas e dos *teratenientes/camponeses* e patrão/empregado. E, “[a]lguns fatores encorajam/incentivam esse envolvimento, outros repelem qualquer tentativa ou interesse em fazê-lo” (Brumes e Silva, 2011, p. 131).

Nesse processo de migração há um vínculo entre homens e plantas, a partir das sementes. As sementes são a origem das plantas, a perpetuação de suas genealogias. “Assim, as plantas inventaram centenas de soluções diferentes para espalhar suas sementes no meio ambiente, garantindo ao mesmo tempo melhores chances de sobrevivência” (Mancuso, 2019, p. 70).

Nos romances as sementes são utilizadas para cálculos matemáticos, para brincadeira, mas a finalidade é sempre o plantio, voltado para a alimentação, pois desde o processo de seleção das plantas enquanto companheiras mais próximas, aquelas que servem de alimento foi fator decisivo para a sua escolha. “Desde o início da agricultura, a humanidade selecionou plantas que, por um motivo ou outro, consideraram as melhores: tamanho do fruto ou da semente, forma, cor, resistência a doenças [...]” (Mancuso, 2019, p. 53). Na obra *Vidas Secas*, há uma estreita ligação entre os personagens e esses progenitores das plantas:

Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucuã (Ramos, 2009, p. 19).

“Fabiano recebia na partilha a quarta parte dos bezerros e a terça dos cabritos. Mas como não tinha roça e apenas se limitava a semear na vazante uns punhados de feijão e milho, comia da feira, desfazia-se dos animais, não chegava a ferrar um bezerro ou assinar a orelha de um cabrito” (Ramos, 2009, p. 93).

Ora, daquela vez, como das outras, Fabiano ajustou o gado, arrependeu-se, enfim deixou a transação meio apalavrada e foi consultar a mulher. Sinha Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições. No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros (Ramos, 1996, p. 94).

No primeiro recorte Fabiano revive o momento de chegada na fazenda, quando se apossa da casa com a família. Os seus alimentos eram raiz de imbu e sementes de mucuã. A raiz de imbu ou umbu é uma tuberosa e armazena água como mecanismo de enfrentamento contra a seca, “‘ymbu’, de origem tupi-guarani, que significa “árvore que dá de beber”, uma referência a sua característica de armazenamento de água, especialmente da raiz [...]” (Cerratinga, s.d.). As sementes de mucuã parecem feijões, suas propriedades são o “[a]umento da força e a massa muscular. Mucuã estimula o estado de alerta e melhorar a coordenação.” (Oficina de Ervas, s.d.). As sementes cultivadas pelos sertanejos são o feijão e o milho, plantadas na vazante, possivelmente do rio seco e pelo insucesso no plantio era obrigado a vender todos os animais comerciáveis. As sementes também servem enquanto

representante numérico dos animais comerciáveis, os quais são vendidos para o patrão.

Dessa forma, percebemos que homens e plantas estão ligados desde a escolha das sementes, quais plantas serão companheiras de caminhada até as que serão plantadas para consumo. A raiz de imbu permite uma ligação com as batatas cultivadas em *Los Santos Inocentes*. A batata é um tubérculo e, semelhante a raiz de umbu, se desenvolve debaixo da terra. As batatas são contadas por *Azarías*, enquanto uma forma de brincadeira dos meninos para como o tio, há também uma substituição das sementes pelas tampas de pneus dos veículos:

*–Tío, ¿por qué no cuenta usted las patatas?
Y el Azarías se acercaba al montón de patatas y:
–Una, dos, tres, cuatro y cinco... –contaba con paciencia. Y siempre, al llegar a once, decía:
–Cuarenta y tres, cuarenta y cuatro, cuarenta y cinco...
Y entonces sí, entonces Quirce sonreía con una sonrisa un poco fría, pero para una vez que sonreía, su madre, la Régula, le regañaba.
–¿Te parece bonito? Reírse de un viejo inocente es ofender a Dios (Delibes, 1996, p. 42).
[...] Azarías se iba donde las amigas del señorito y los amigos de la señorita dejaban sus coches y, con paciencia, quitaba los tapones de las válvulas de las ruedas. Y al terminar, los ponía con los que guardaba en la caja de zapatos, en la cuadra, se sentaba en el suelo y empezaba a contarlos.
–Uno, dos, tres, cuatro, cinco...
Y al llegar a once, decía:
–Cuarenta y tres, cuarenta y cuatro, cuarenta y cinco... (Delibes, 1996, p. 10-11).*

Azarías está contando as batatas, elas são elementos que enramam pelo espaço ficcional, corroborando com o conceito de que as plantas se comunicam por meio de suas raízes e, assim, essa força telúrica pode, através do contato físico, sondar as possibilidades de *Azarías* em ser capaz de cometer um ato de transgressão, ou seja, o crime. “As raízes fazem do solo e do mundo subterrâneo um espaço de comunicação o espiritual. A parte mais sólida da terra transforma-se, então, graças a elas, num imenso cérebro planetário [...]” (Coccia, 2019, p. 113). Nesse cérebro circulam os produtos orgânicos para a sustentação das plantas, “[...] mas onde correm também as informações sobre a identidade e o estado dos organismos que povoam o meio circundante” (Coccia, 2019, p. 113).

Dessa forma, o personagem é o único conectado por meio da inocência com as plantas. “–*Le echo abono a las flores todas las mañanas*” (Delibes, 1996, p. 64). Através dessa atividade de *Azarías*, percebemos que o personagem está sempre conectado com a natureza. A incapacidade de *Azarías* em conseguir ordenar numericamente as tampas de pneus, podemos associar à indução do erro cometido por Fabiano e sinha Vitória, porém a indução de um erro nas contas dos sertanejos é uma forma de espoliação de seus bens.

A incapacidade de *Azarías* parte de uma confusão de ordenar a sequência numérica, em que as tampas são o substituto das sementes contadas pelos sertanejos. O ato de recolher as tampas dos veículos dos amigos e amigas do *señorito* e da *señorita* demonstra já uma insubmissão de *Azarías* para com as regras sociais e desgovernos dos chefes, isso o qualifica ainda mais para ser um parceiro ativo no plano de fundo operado pelas plantas.

Os sinais emitidos pelas plantas podem estar dentro de diversos contextos, no caso das obras, alertam para a necessidade da migração e uma associação mútua entre estes, para a sobrevivência de ambas as espécies. As associações entre homens e plantas podem surgir através da sinestesia e da vidência. Sobre a temática da sobrevivência foi explanada logo acima, porém a sinestesia e a vidência pelos sertanejos e camponeses será o mote do próximo tópico, para abordar como os corpos reagem e manifestam os sinais emitidos pelas plantas para as mudanças temporais.

2.3.1 UMA MUDANÇA VEGETAL: SINESTESIA E VIDÊNCIA DOS SERTANEJOS E CAMPESINOS

A sinestesia, nas obras, é deixar se envolver pelas sensações dos sentidos enquanto meio de comunicação com o ambiente. Já a vidência é uma projeção do futuro, no caso dos sertanejos e camponeses, a projeção tem, enquanto base, as vivências do passado. Assim, a sinestesia é a percepção do ambiente, ou seja, quando Fabiano em um de seus momentos de reflexão, olha as plantas da caatinga começando a amarelar ou ouve/vê o vento provocando um redemoinho que levanta galhos e folhas ressequidos do chão. Ele sente calafrios ao revisitar os eventos ocorridos no passado, devido à indução dos eventos do presente.

Assim, ele pressente os sinais de uma possível retomada forçada ao movimento de êxodo porque a seca poderá assolar novamente. Já quando *La Régula* é convocada ao trabalho em outra parte da fazenda, ela precisa engendrar uma transição entre lugares. No momento da mudança, *La Régula* olha para o *encinar* e suspira por um sinal que a faça vislumbrar o seu futuro na nova região da fazenda. *Régula* e sua família já pertenceram e não têm boas memórias do lugar. Como já dito, o sinal não ocorre, possivelmente, o *encinar* não deseja que *Régula* compreenda o que acontecerá. Por isso, ele se esconde em meio à escuridão do horizonte, enquanto *Régula* sente o desamparo percebidos pelos suspiros e sua frequente fala, “– *Ya veremos*” (Delibes, 1996, p. 27).

Dessa forma, “[s]er involuntária e automática significa que a sinestesia não é uma decisão consciente ou uma elaboração racional.” Isso ocorre com algumas personagens, por consequente, “[a] sinestesia é uma experiência passiva e não suprimível, mas é despertada por um estímulo facilmente identificável.” (Cytowic, 1997, *apud* Bragança, 2014, p. 27). Os estímulos partem dos sinais emitidos pelo ambiente, em especial, as plantas. Então, os corpos dos personagens respondem aos estímulos, de acordo com a singularidade do acontecimento e da resposta corporal. Os suspiros de *Régula* são uma forma de sinestesia, uma resposta ao movimento de deslocamento e também ao observar a escuridão das *encinas*:

*Y continuaba Paco, el Bajo, nervioso con el cambio:
– Quizá la casa nueva te tiene una habitación más y podemos volver a ser jóvenes.
Y la Régula suspiraba, cantaba a la Niña Chica y le quitaba los mosquitos. Mientras, por encima del camino, sobre los negros encinares, se encendían una a una las estrellas y la Régula miraba a lo alto, volvía a suspirar y decía:
– Para volver a ser jóvenes tendría que callar ésta* (Delibes, 1996, p. 27).

Os *encinar* se tornam negros, assim como o futuro da família dos camponeses ao irem em direção ao antigo *cortijo*. Isso aumenta as incertezas de *Régula* que somente suspira enquanto tentativa de manter um equilíbrio em meio às dúvidas. Outra forma de sinestesia são as dormências sofridas pelo corpo de *Paco, el Bajo*, ao tentar escalar as enormes *encinas*, ele utiliza uma corda

enquanto apoio para a execução da atividade. A dormência do corpo de *Paco* contrasta com a leveza e inocência corporal de *Azarías*, este que por estar ligado à natureza, dispensa a corda para subir na enorme *encina*. O corpo de *Paco* tem uma resposta totalmente inversa que o corpo de *Azarías* ao se conectar com as árvores. Dessa forma, “[à] medida que o grau de conectividade entre duas áreas aumenta, teríamos uma sinestesia específica, que varia, conforme o grau dessa conectividade [...]” (Bragança, 2014, p. 34):

Y el Azarías sonreía. [...] el señorito Iván salía en dirección del encinar del Moro. Y cuando llegaron allí, se bajaron, el Azarías se orinó las manos protegido por una jara y, al terminar, se subió a la encina más grande, y el señorito Iván:
–¿No necesitas la cuerda, Azarías?
Y el Azarías:
–¿Para qué, señorito?
–Estáte quieto, Azarías, ¿no ves que no hay pájaros?
Pero el Azarías continuaba tirando, un-dos, un-dos, un-dos, como si fuera un niño (Delibes, 1996, p. 98-99).

O personagem *Azarías* sorri e tem a alegria de uma criança, ele sobe na “*encina más grande*”, com essa alegria de estar em contato com a natureza. Mesmo ao fazer um ato constrangedor, que é urinar nas mãos, *Azarías* se encontra protegido por um arbusto. Por consequente, as plantas reagem sinestesticamente aos atos de *Azarías*, que também reage às plantas, pois, sua alegria é grande como a *encina*. O arbusto corresponde ao constrangimento do ato de urinar nas mãos, o qual prepara *Azarías* para exercer uma função. Assim sendo, outra ação de *Azarías* é retirar os gorros dos pássaros que servem de isca para que os pássaros selvagens se aproximem. A contagem *un-dos, un-dos*, deixa a personagem quase eufórico como uma criança.

Segundo Yi-Fu Tuan (2015):

A natureza produz sensações deleitáveis à criança, que tem mente aberta, indiferença por si mesma e falta de preocupação pelas regras de beleza definidas. O adulto deve aprender a ser complacente e descuidado como uma criança se quiser desfrutar polimorficamente da natureza (Tuan, 2015, p. 117).

A indiferença por si mesma e a falta de preocupação pelas regras de beleza definidas na narrativa não permitem que as crianças percebam, através

das plantas, os sinais físicos para a percepção dos acontecimentos futuros, pois, as crianças vivenciam sinestesticamente sua relação com as plantas de modo diferente do adulto. Também em *Los Santos Inocentes* os personagens não conseguem ter a vidência sobre suas vidas, isso ocorre de modo diferente em *Vidas Secas*.

Dessa forma, as reações infantis de *Azarías* encontram ressonância no olhar do O menino mais novo, de *Vidas Secas* que, talvez, pela sua idade tenra não consegue entender os sinais que as plantas emitem e não revive as memórias da seca. “Os juazeiros do fim do pátio estavam escuros, destoavam das outras árvores. Por que seria?” (Ramos, 2009, p. 49). Ele consegue questionar sobre o sinal, mas seu corpo não apresenta nenhuma reação, assim, “[o] prazer visual da natureza varia em tipo e intensidade [...]. A apreciação da paisagem é mais pessoal e duradoura quando está mesclada com lembranças de incidentes humanos” (Tuan, 2015, p. 116).

Assim sendo, a personagem criança não registra tão fortemente os acontecimentos traumáticos relacionados à seca, diferentemente de seus pais. Quando sinha Vitória percebe os sinais que a seca pode retornar, o seu corpo reage a essa lembrança. Assim, o seu corpo “[e]stremeceu lembrando-se da seca, o rosto moreno desbotou, os olhos pretos arregalaram-se” (Ramos, 2009, p. 44).

Dessa forma, “[...] a sensação sinestésica deixaria de ser conscientemente experimentada, mas que ainda permitiria ao ser humano realizar as associações necessárias para a construção da percepção de mundo” (Bragança, 2014, p. 46). E, a percepção do mundo, tanto em *Vidas Secas* quanto em *Los Santos Inocentes* surge da sinestesia, em que alguns personagens realizam as associações necessárias para as tomadas de decisões nas tramas. Uma tomada de decisão a partir da sinestesia, já apontando para a vidência com base nos acontecimentos passados, pode ser vista na reflexão de Fabiano ao olhar para a caatinga:

Olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria, naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins. A desgraça

estava em caminho, talvez andasse perto. Nem valia a pena trabalhar.

Virou o rosto para fugir à curiosidade dos filhos, benzeu-se. Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da bolandeira (Ramos, 2009, p. 23-24).

Fabiano capta através do corpo a mensagem enviada pelas plantas que algo trágico pode acontecer, se não houver chuva. Além de olhar para as plantas no presente, ele arrepiava-se com a conclusão a que chega e projeta algumas decisões acerca do seu futuro. Ele não quer morrer e, estando na fazenda, sente-se escondido feito um tatu: “[e]stava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu (Ramos, 2009, p. 24). Assim, o mato é designação genérica para as plantas e elas estão protegendo Fabiano, essa mesma proteção ele quer estender até aos filhos, “[i]ndispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amassar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus” (Ramos, p. 24-25). As plantas tentam alertar os seus companheiros que as agruras de tempos ruins estão por vim.

Segundo Karen Shiratori (2022):

A profusão e a exuberância vegetais são entendidas como imagens potentes da diferença que não conduzem à contemplação plácida de um olhar neutro ou à plena transparência de um saber não mediado; pelo contrário, são índices de agências humanas e não humanas que, se ignorados, são potencialmente fatais (Shiratori, 2022, p. 208).

As vidas em ambas as obras são conectadas aos ambientes, aos espaços e, por fim, as plantas, estas são o reflexo dos viventes. As personagens devido ao cerceamento promovido por seus senhores encontram-se imersas na impossibilidade de dizerem-se humanos. Suas raízes estão plantas em terras alheias, por isso, suas ligações com as plantas os levam até à sinestesia e percepções ou não do futuro, pois tudo depende do desfecho dos enredos.

Nesse sentido, uma mudança vegetal é a apresentação do quanto as plantas estão próximas de nós, refletindo nossas emoções e ações no presente, permitindo-nos elucubrar sobre os nossos futuros, em conexão com os eventos passados. Dessa forma, os três tempos são tangenciáveis por meio da sinestesia ocasionada pelas plantas nos corpos humanos.

3. ZOOLITERATURA

Mas o que é o humano e o que é o animal?
(Maciel, 2016, p.13)

O Bicho

*Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.
Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.*

*O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.*

O bicho, meu Deus, era um homem.
(Bandeira, 2018, p. 97)

Os estudos de Maria Ester Maciel sobre os animais se constituem a partir de uma perspectiva holística, na qual percebemos um notável interesse em diversos escritores, tanto literários quanto científicos, que buscaram desvendar o que seja a alteridade animal. Todos os textos que abordam algum aspecto sobre os animais se encerram no campo da zooliteratura, que se consolida nos estudos teóricos e literários. Então, devido a essa perspectiva apontamos três obras teóricas da escritora: *O animal escrito – um olhar sobre a zooliteratura contemporânea* (2008), *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica* (2011) e *Literatura e Animalidade* (2016).

Em *O animal escrito – Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*, obra fundamental para quem deseja se aventurar nos estudos sobre os animais na literatura, pois apresenta-nos um panorama histórico sobre o surgimento das bases da zooliteratura, desde os primeiros escritos, detalha os animais na Europa, até aos bestiários sobre animais fantásticos escrito na América Latina. A obra *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*, é uma

reunião de artigos científicos sobre diversos livros, tanto de poesia quanto de prosa, sobre como esses gêneros foram trabalhados no sentido de demonstrar os animais a partir das projeções dos escritores.

Já o livro *Literatura e Animalidade* é uma extensão ampliada da obra *O animal escrito – Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*, pois, temos uma visão na atualidade sobre como os escritores e teóricos postulam em seus trabalhos sobre esses seres que nos cercam e acompanham durante toda a história da humanidade.

Na introdução de *Literatura e Animalidade*, Maria Ester Maciel ratifica essa busca dos escritores e teóricos e o objeto de estudo dessa área da teoria literária. Para Maria Ester Maciel (2016):

No que tange à literatura, por exemplo, sabe-se que as tentativas de sondagem da alteridade animal nunca deixaram de instigar a imaginação e a escrita de poetas e escritores de diferentes épocas e procedências. [...] Tanto que, nos últimos anos, o termo “zooliteratura” começou a ser usado para designar o conjunto de diferentes práticas literárias ou obras (de um autor, de um país, de uma época) que se voltam para os animais (Maciel, 2016, p. 14).

O termo zooliteratura surge enquanto denominador da observação, agrupamento e do estudo dos textos sobre a temática dos animais; a catalogação enciclopédica intitulada de bestiário é o gênero textual mais comum de forma de reunião sobre os significados simbólicos dos animais. No livro, *Mitologia Medieval: Bestiários Animais fantásticos da Idade Média*, de Sadat Oliveira, nos é apresentado um breve histórico sobre o surgimento do gênero e sua utilização durante a história, principalmente de caráter religioso, assim catalogar e conceituar alguns animais de acordo com suas características físicas e sentimentos compartilhados entre homens e animais.

Segundo Sadat Oliveira (2017):

A presença de animais e monstros zoomórficos (com forma de animal) e antropozoomórficos (com uma forma mista de humano e animal) na mitologia, religião e folclore dos povos é antiga. Já na idade da pedra, os homens desenhavam nas cavernas os animais que caçavam, temiam ou mesmo veneravam como seres mágicos e poderosos (Oliveira, 2017, p. 4).

Dessa forma, podemos entrever duas maneiras de engendramento das personagens animais, sendo reais ou imaginários. Esses seres que acompanham os humanos durante a história são separados, catalogados e conceituados a partir da interpretação de seus comportamentos, que os aproximam do dito mundo civilizado. Isso ocorre através da identificação dos animais para com os sentimentos humanos ou simplesmente os mantêm em seus habitats, enquanto selvagens ou imaginários devido à não possibilidade de domesticação ou existência real e, conseqüentemente, a não identificação com os sentimentos humanos. Assim, “[o] bestiário, neste caso, seria apenas uma modalidade específica integrante de um conjunto maior, limitando-se à esfera do catálogo” (Maciel, 2016, p. 15).

Dessa forma, com o avanço dos estudos sobre o tema animal através da escrita, iniciado com a pintura nas cavernas que é uma narrativa pictográfica, ou seja, uma forma de escrita passando pelos bestiários, chegando aos textos em prosa e poesia, a zooliteratura torna-se esse conjunto maior, apontado por Maria Esther Maciel, e se consolida ao traçar um campo teórico sobre os animais na literatura. Além disso, através da prosa e da poesia, os sujeitos humanos e não humanos são relacionais por meio de forças atrativas e repulsivas.

Ainda no campo da descrição e catalogação, características principais do gênero bestiário, Aristóteles escreve “um tratado zoológico” intitulado de *A história dos animais* (2014), uma forma de dissecação dos animais. Percebemos através da leitura que esse processo ocorre pela observação, assim os animais são divididos de acordo com suas características físicas e fisiológicas. Divididos em seis livros, os textos descritivos são curtos e agrupam os animais comparando semelhanças e diferenças, e um dos critérios de diferenciação entre os animais é o modo de vida.

Para Aristóteles (2014):

Entre os animais terrestres, uns ingerem e expelem ar, o que se chama inspirar e expirar. É o caso do homem e de todos os animais terrestres que têm pulmões. Outros não inspiram ar mas vivem e alimentam-se na terra, caso da vespa, da abelha e dos outros insetos. Chamo insetos aos animais cujo corpo apresenta segmentos, quer na face ventral, quer nesta e na dorsal. Muitos dos animais terrestres como disse atrás, vão buscar alimento à água; pelo contrário, entre os aquáticos que ingerem água do mar, nenhum o vem buscar à terra. Há certos animais que vivem

primeiro na água, depois sofrem mutações morfológicas e passam a viver fora dela; estão nesse caso as larvas de dípteros: primeiro vivem nos rios, depois mudam de forma e delas se produz o mosquito, que, por sua vez, vive fora da água (Aristóteles, 2014, p. 8-9).

Dessa forma, o autor constitui o seu tratado zoológico partindo dessa elaboração de que os animais estão sob o olhar humano, sendo um arcabouço científico sobre os modos de representar os animais. Segundo Maria Esther Maciel (2008):

[...] foi *A história dos animais*, de Aristóteles, o primeiro grande compêndio científico-literário sobre o reino zoológico, no qual os animais foram tratados como animais, a partir de uma abordagem minuciosa que conjuga pesquisa, esforço taxonômico e imaginação criadora. Pode-se dizer que Aristóteles inaugura, assim, não apenas a tradição enciclopédica [...] como também a dos catálogos descritivos de animais reais e fantásticos, conhecidos como bestiários, que proliferarão na Europa a partir da Idade Média. Nesse sentido, *A história dos animais* apresenta um duplo caráter: o taxonômico e o ficcional. Resultado de uma minuciosa investigação bibliográfica, conjugada a observações empíricas, informações recolhidas de outras pessoas, referências mitológicas, lendas e conjecturas do próprio autor, a enciclopédia aristotélica esquadrinha o mundo animal por vias distintas, tangenciando inclusive o fantasioso [...] (Maciel, 2008, p. 10-11).

Já, em *O animal que logo sou* (2011), de Jacques Derrida, o filósofo faz uma convocação da tradição filosófica dos postulados sobre os animais e, em contraste ou concordando com alguns postulados, ele apresenta o seu estado de estupefação por estar diante do olhar animal e se envergonhar por sua nudez sob esse olhar: “[o] ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato” (Derrida, 2011, p. 28).

Outro ponto explanado na obra é que, partindo da linguagem para a nomeação dos animais, indo da gênese até à questão do diálogo entre as espécies, há novamente uma barreira. Nesse sentido, o filósofo prefere não tentar devassar esse campo com o aporte da linguagem, ou seja, não emprestará sua linguagem humana na tentativa de interpretar o que o olhar do

gato sob sua nudez poderá dizer; pois sendo a linguagem algo do humano, poderá ocorrer de cair em um vazio de significação.

De acordo com Jacques Derrida (2011):

[...] se me engajasse, para escutá-lo em mim, a sobreinterpretar o que o gato poderia assim, à sua maneira, dizer-me, o que ele poderia sugerir ou simplesmente significar em uma linguagem de traços mudos, isto é, sem uma só palavra; se, em uma palavra, eu lhe emprestasse as palavras de que ele não precisa, não mais que a “voz” do gato de Baudelaire (“Para dizer as mais longas frases,/ Ela não necessita das palavras”²²).

Porém, em me proibindo emprestar, interpretar ou projetar assim, devo ceder por isso a uma outra violência ou a uma outra besteira? A que consistiria em suspender a compaixão e em privar o animal de todo o poder de manifestar, do desejo de *me* manifestar o que quer que seja, e mesmo de me manifestar de alguma maneira *sua* experiência de *minha* linguagem, de *minhas* palavras e de *minha* nudez? (Derrida, 2011, p. 40).

Encerro o pensamento que Jacques Derrida defende na obra por meio de sua tese, a qual é apoiada em uma tríade: o primeiro ponto é a ruptura abissal entre Homem e o Animal em geral; na sequência é abordado sobre a margem que essa ruptura tem na história, sendo esta múltipla e heterogênea, que não tem uma escala de mensuração, assim essa “subjetividade antropocêntrica que, autobiograficamente, se conta ou se deixa contar uma história, a história de sua vida – que ela chama a *História*” (Derrida, 2011, p. 60). Por fim, o último ponto é um questionamento tanto linguístico, quanto histórico sobre onde situaremos ou se situará o “lugar do ‘Animal’ ou da ‘Vida-Animal, e como a palavra “o Animal” abarcará toda a significação da totalidade de vidas animais em sua “multiplicidade heterogênea de viventes” (Derrida, 2011, p. 60).

O lugar do animal ou da vida animal em relação com o homem também é outro ponto da obra de John Berger, o autor de *Por que olhar para os animais?* (2021). O crítico nos envolve com histórias sobre a interação entre homens e animais, e como estas estão cada vez mais distantes da contemporaneidade, atingindo o campo da representação simbólica. Ao exemplo do capítulo *O pássaro branco*, ao retratar o período do inverno em “[...] certas partes da região da Alta Savoia”, onde os camponeses costumam entalhar pássaros de madeira, enquanto representação dos pássaros reais, “[...] mais precisamente uma pomba que parece suspensa no ar” (Berger, 2021, p. 57-58).

Assim, segundo John Berger (2021):

A emoção estética que sentimos diante de um objeto feito pelo homem – como o pássaro branco do início – é um derivado da emoção que sentimos diante da natureza. O pássaro branco é uma tentativa de traduzir a mensagem recebida de um pássaro real. Todas as linguagens artísticas foram desenvolvidas na tentativa de transformar o instantâneo em permanente. A arte supõe que a beleza não é uma exceção – não é *a despeito de*, mas é a base de uma ordem (Berger, 2021, p. 62).

Observar culturalmente sobre onde os bichos são alocados, mesmo que simbolicamente como o pássaro branco, nos proporciona meios para elucubrarmos sobre como observar os animais na narrativa, pois a emoção estética ao observar um objeto produzido pelo homem, pode-se traduzir também através da emoção estética advinda pela leitura do texto literário.

Ainda de acordo com o autor:

A arte se propõe a transformar o reconhecimento potencial em reconhecimento permanente. Ela proclama o homem na esperança de receber uma resposta inequívoca... o aspecto transcendental da arte é sempre uma forma de oração. O pássaro branco de madeira é soprado pelo ar quente que sai do forno, na cozinha em que os vizinhos bebem. Lá fora, a 25 graus negativos, os pássaros verdadeiros morrem congelados (Berger, 2021, p. 62-63).

Saindo do campo simbólico e afetivo partindo para o biológico e afetivo, a bióloga Donna Haraway em *O manifesto das espécies companheiras – cachorros, pessoas e alteridades significativas* (2021), permite-nos um reconhecimento histórico através da genética, da migração e dos afetos, como selecionamos nossos companheiros animais e também somos escolhidos. Esse reconhecimento advém de uma pergunta norteadora para seu trabalho: Quem ela acaricia quando passa a mão em sua cadela? O cerne do manifesto é uma incursão sobre um novo campo: a escrita canina enquanto braço da escrita feminista ou o contrário.

Para Donna Haraway (2021):

O Manifesto das espécies companheiras é um documento pessoal, uma incursão acadêmica em excessivos territórios semiconhecidos, um ato político de esperança num mundo à

beira de uma guerra mundial, e, por princípio, um trabalho permanentemente em desenvolvimento. Ofereço aqui equipamentos mordidos e argumentos mal treinados para dar nova forma a algumas histórias com as quais me importo bastante, como pesquisadora e como pessoa no meu aqui e agora. Esta história é principalmente sobre cachorros. Apaixonadamente envolvida nesses relatos, espero trazer definitivamente os meus leitores para dentro do canil. Também espero, porém, que mesmo quem tem fobia de cachorros – ou apenas aqueles que dedicam seu pensamento a assuntos mais nobres – encontre aqui argumentos e histórias que importam para os mundos em que venhamos viver. As práticas e os atores nos mundos caninos, humanos e não humanos, devem ser preocupações centrais nos estudos da tecnociência (Haraway, 2021, p. 11-12).

As espécies companheiras somente se formam através das relações entre si e a capacidade de adaptação é um ponto de ligação entre as alteridades humana e animal. O texto literário opera também nesse limiar da relação entre cães e homens, apontando histórias e mundos, onde convivem não somente essa dualidade, mas também diversas relações se adaptando em múltiplos contextos. “Estar apaixonado significa estar no mundo, estar em conexão com a alteridade significativa e com outros que significam, em diversas escalas, em camadas locais e globais, em teias que se ramificam” (Haraway, 2021, p. 93).

As teorias advêm de vários campos dos saberes e se encerram nos estudos da zooliteratura, assim sendo, as obras se relacionam ao apresentarem de certo modo um ponto de convergência sobre as relações entre homens e animais. Essa convergência é explorada sob diversos ângulos. Desde homens que possuem características zoomórficas ou acabam por se zoomorfizar por completo em algum animal, o que ocorre em alguns textos literários, a exemplo de *A metamorfose*, de Franz Kafka, até às interações entre as alteridades registradas por meios científico, filosófico, antropológico e zoológico.

3.1. A ZOOCARACTERIZAÇÃO: A REPRESENTAÇÃO FÍSICA E SENTIMENTAL DOS ANIMAIS

Pavão

A caminho do refeitório, admiramos pela vidraça o leque vertical do pavão com toda sua pompa solitária no jardim. De que vale esse luxo, se está preso entre dois blocos do edifício?
O pavão é, como nós, interno do colégio.
(Drummond, 2022, p. 18)

O termo zoescritor, apontado por Maria Ester Maciel, é autoexplicativo para a definição do conceito em si. Assim, entendemos que é o escritor que torna sua escrita voltada para os animais, pois tanto na poesia quanto na prosa a temática é a projeção da subjetividade animal; o labor de decodificar o comportamento e pensamento dos companheiros de vivências através da escrita.

A zoescrita é uma tentativa de captura da alteridade animal pelo zoescritor, por meio de uma caracterização animal, ou seja, a zoocaracterização, “[a]inda que a linguagem atribuída a eles seja a humana – e não haveria como ser diferente, já que todo animal literário o é graças aos artifícios verbais próprios da nossa espécie [...]”. Então, a zoocaracterização é a criação do personagem animal através de uma transgressão das convenções sobre o que é postulado para o comportamento dos animais. “[...] percebe-se que o autor adota uma postura particular, não submissa às convenções seculares em torno da figura animal, para lidar com os bichos” (Maciel, 2023, p. 39).

A zoocaracterização é a representação do *éthos* animal mediante à criação da personagem, “[...] a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc” (Candido, 1964, p. 51).

Dessa forma, a personagem animal se presentifica em nossas projeções através das ligações afetivas propostas pelos sentimentos trabalhados pelos escritores, assim “[a] personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (Candido, 1964, p. 51). A personagem sempre proporciona uma ligação afetiva de via única para com o leitor. Neste se instala uma espécie de ambiguidade

emocional através da recepção das ações sofridas ou praticadas pela personagem, ações motivadas pelo complexo desenvolvimento da trama. A ambiguidade emocional refere-se ao caráter volátil gerado pela transformação do ódio a pacificidade, da alegria à tragédia. Esses sentimentos configuram a complexidade da criação da personagem animal; “[o]s animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa à nossa compreensão” (Maciel, 2016, p. 13). A criação literária é uma possibilidade de apreensão desses signos vivos, que “[r]adicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, eles nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam nossa razão” (Maciel, 2016, p. 13).

Ainda, para a autora,

[...] no registro simbólico, o animal só é possível de ser capturado enquanto *it*. Sua subjetividade, ou o que quer que seja que chamemos de subjetividade animal, não se inscreve na linguagem humana.

Assim, no esforço de sondar – pelos poderes da imaginação – a subjetividade desse “completamente outro” que é o animal, e estabelece com ela uma relação de cumplicidade ou de devir, **cada um dos escritores mencionados constrói o seu bestiário particular** (Maciel, 2008, p. 76, grifo nosso).

Dessa forma, a zoescrita é a efetivação das marcas que os animais deixam sobre a Terra, em especial, os rastros dos animais através da escrita. Nesse sentido, a zoescrita é o registro da composição dos animais por cada escritor, em nosso caso, a escrita de Graciliano Ramos e Miguel Delibes.

Autores que escreveram a partir do esforço de sondar o que possivelmente os animais imaginam. Dessa forma, a composição da personagem animal ocorre através de uma conexão com a alteridade desse outro completamente desconhecido, para assim, inscrever a subjetividade daquilo que seja o animal. Para a caracterização dos animais na narrativa, a análise sobre o instrumental utilizado pelos escritores para identificar os sentimentos que caracterizam os personagens animais, parte da mesma complexidade da criação da personagem humana, que se conecta a nós por meio dos sentimentos comuns a todos.

Assim sendo, uma identificação entre leitor e personagem animal surge dessa conexão; a tentativa de conectar humano e animal por meio da literatura

é a possibilidade de apreensão da alteridade e configuração da personagem animal para a representação através da diegese.

Segundo Osman Lins (1924):

O estudo de uma determinada personagem será sempre incompleto se também não for investigada a sua *caracterização*. Isto é: os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência à personagem. Pode-se dizer, a *grosso modo*, que a personagem existe no plano da história e a caracterização no plano do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua execução (Lins, 1924, p. 77).

Dessa forma, a caracterização de Baleia e *La Milana* é obtida através das palavras que compõe o plano do discurso, as técnicas empregadas pelos escritores transparece o animal em primeiro plano e, por meio da execução, a caracterização revela-se.

Há duas maneiras de percebermos a caracterização da personagem animal: a primeira é pela descrição de sua compleição, às vezes, a constituição corporal é suscitada enquanto maneira de explicar a trajetória da personagem; a segunda forma de descrição é pela sua consciência, a qual podemos acessar por meio de seus hábitos, discursos direto ou indireto. O intelecto é a chave para criarmos um mosaico sobre o que pensa a personagem.

Não propomos uma divisão corpo e mente para a identificação da caracterização animal, pois ambas podem aparecer em graus diversos para atender suas funções. Um exemplo de caracterização animal é encontrado na crônica *Peixe-boi*, de Carlos Drummond de Andrade (2022).

Nela, o personagem peixe-boi em discurso direto explica ao repórter, o porquê aceitou participar de uma feira, em que ele é apresentado enquanto um representante de sua raça que está ameaçada de extinção. O interessante é o olhar do animal sobre o humano ao revelar ao repórter que aceitou participar da feira para analisar o animal homem, e entender os motivos de serem tão ameaçadores para sua espécie.

Assim, de acordo com Carlos Drummond de Andrade (2022):

– Senhor peixe-boi, poderia atender à curiosidade dos leitores de minha coluna, respondendo a algumas perguntas?

[...]

– Prezado colunista, ainda há generosidade nos peixes. Nos últimos da minha família, pelo menos. De resto, não sou propriamente peixe. Sou mamífero, como você, tenho alguma coisa de humano, como os próprios homens têm. Confesso que não vim ao Rio só por altruísmo. Vim também para saber das coisas, entende? Mamífero da Amazônia observa o comportamento dos mamíferos da Guanabara, que comem, bebem e dançam para ajudar os pobres. Peixe-boi se divertindo a olhar os que se divertem olhando o peixe-boi. Não sabem que estou achando graça neles. Meu focinho de bezerro inspira-lhes gracinhas. Também me rio dos que têm cara de macaco ou de foca. Nenhum deles tem de altura o que tenho de comprimento, nenhum pesa tanto quanto eu. Portanto, sou superior a vocês por mais de um título, e nem por isso me considero rei da natureza. Pasto minha relvinha – licença, vou papar mais um feixe, com a minha rica série de molares – e não chateio os outros, como vocês gostam de fazer (Andrade, 2022, p. 123-124).

O diálogo se inicia com a identificação do animal, o peixe-boi; a junção dos nomes de diferentes espécies cria um ser híbrido, e a hibridez do nome permite, mesmo que seja uma imagem distorcida para quem não o conhece, dimensionar como seja esse animal fisicamente.

Dessa forma, através do nome a compleição aparece enquanto forma de caracterização, não sendo necessário toda uma descrição quanto à sua constituição física. No contínuo do diálogo, a caracterização fica a critério da percepção do intelecto, à medida que o peixe-boi revela o motivo de sua participação na feira, ele nos mostra quem realmente é.

Assim, por meio de irônicas respostas, há uma inversão dos papéis, em que ele aponta um ponto de semelhança entre ambas as espécies: são mamíferos. Por consequente, ao observar o comportamento dos humanos, o personagem se difere ao dizer que não se intromete na vida dos outros, pois sua pacificidade não permite a destruição que a intromissão dos homens causa.

Portanto, a zoocaracterização é a construção do personagem animal a partir dessas duas dimensões: física e mental, ambas montam as complexas engrenagens do que seria um animal, como se sua linguagem fosse inteligível para os humanos.

3.1.1. BALEIA E LA MILANA, ZOOCHARACTERIZAÇÃO COMPARATIVA

As personagens Baleia e *La Milana* são animais criados pela palavra, e por meio desta podemos compará-las. A comparação operada é a nível da zoocaracterização das personagens. Dessa forma, a compleição e o intelecto são analisados de forma a promover o diálogo. Assim, não buscamos sobrepor uma personagem à outra, enquanto forma de apontar uma construção mais fidedigna de um animal.

Assim sendo, ambas as possibilidades de comparação são elaboradas para melhor tratamento do assunto. Por consequente, a primeira aparição de Baleia no enredo surge a partir de sua compleição:

O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. [...] Ausente do companheiro, a cachorra Baleia tomou a frente do grupo. Arqueada, as costelas à mostra, corria ofegando, a língua fora da boca. E de quando em quando se detinha, esperando as pessoas, que se retardavam (Ramos, 2009, p. 10-11).

A aparente fragilidade de Baleia contrasta com sua tomada de decisão em estar à frente do grupo. Sua forma em arco e as costelas à mostra denotam essa fragilidade, não é um animal de grande porte. Também não poderia ser um animal de grande porte, pois suas necessidades nutricionais a impediria de sobreviver em meio à caminhada e sua movimentação pelo ambiente hostil seria dificultada.

Ela se detém para esperar os integrantes da família, assim percebemos sua noção espacial e cuidadosa para com os outros personagens. A língua para fora da boca aponta para o cansaço da caminhada, mas ela tem o ímpeto para a busca de uma condição de sobrevivência para os familiares, pois consegue capturar um preá, o qual servirá de alimento, então, “[n]esse ponto Baleia arrebitou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo e saiu correndo” (Ramos, 2009, p. 13).

Essa é outra tomada de decisão de Baleia, que advém dos seus instintos de caça, assim, vamos construindo o personagem animal, sem a antropomorfização. Entendemos a cadela enquanto um animal que age de acordo com seus instintos de caça e cuidado para com seu grupo, mesmo tendo

um corpo frágil. A consequência de sua decisão é um adiamento da morte dos sertanejos e uma renovação emocional do grupo:

lam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensagüentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo. Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiaría a morte do grupo. E Fabiano queria viver. Olhou o céu com resolução. [...] Fabiano pisou com segurança, esquecendo as rachaduras que lhe estragavam os dedos e os calcanhares.

Baleia, o ouvido atento, o traseiro em repouso e as pernas da frente erguidas, vigiava, aguardando a parte que lhe iria tocar, provavelmente os ossos do bicho e talvez o couro (R, 2009, p. 14).

Audição e olfato são sentidos mais desenvolvidos nos cães, isso torna perceptível que os traços animais presentes na zoocaracterização de Baleia a diferencie dos outros personagens devido à sua condição de companheiro animal da família. Até o modo de sentar e esperar é o comportamento de um cão envolvido na dinâmica de uma relação homem e animal doméstico. As descrições dos traços físicos se misturam com as inferências sobre as capacidades intelectuais do animal, os traços de caracterização individualizam a personagem e fazem emergir diante do leitor a alma animal.

Dessa forma, “[...] o traço essencial da personagem, aquele que lhe confere sua função na história, merece ser apresentado logo, desde a sua primeira aparição, nem que seja por alusão” (Chion, 1989, p. 228). Além disso, os traços físicos e intelecto de Baleia lhe conferem sua função na narrativa, que é ser um integrante ativo dentro do círculo familiar através do cuidado maternal ofertado aos sertanejos. Esses traços “[...] saem do círculo meramente metafórico para serem alçados ao estatuto de *sujeitos* não humanos, com singularidades e interseções com a humanidade” (Maciel, 2023, p. 137). O sujeito não humano em *Los Santos Inocentes* é *La milana*, animal que igualmente Baleia, não é uma antropomorfização de uma ave, mas um pássaro com uma relação de companheirismo com o humano através de suas singularidades e interseções.

Novamente, igual a Baleia, suas primeiras descrições no enredo partem das características físicas:

[...] a finales de mayo, se presentó el Rogelio una grajeta entre las manos.

– ¡Tío, mire lo que le traigo!

Y todos salieron de la casa, y el Azarías, al ver el pequeño pájaro, lo tomó cariñosamente en sus manos y dijo:

– Milana bonita, milana bonita.

Y sin parar de decirle tiernas palabras, entró en la casa, lo colocó en un cesto y salió en busca de materiales para construirle un nido.

Y la Régula miraba al Azarías y le decía al Rogelio:

– Buena idea tuviste.

Y el Azarías no se olvidaba del pájaro ni de día ni de noche, y en cuanto le salieron las primeras plumas, corrió feliz, de puerta en puerta, una sonrisa tonta entre los labios.

– A la milana ya le están saliendo las plumas – repetía.

Y todos le felicitaban [...] menos su sobrino, el Quirce, quien le dirigió su oscura mirada y le dijo:

– Y ¿para qué quiere en casa ese pájaro? ¡Huele mal!

Y el Azarías volvió a él sus ojos sorprendidos:

– No huele mal, es la milana.

Pero el Quirce negó con la cabeza y dijo:

– Es un pájaro negro y nada bueno puede traer a casa un pájaro negro. (Delibes, 1996, p. 47-49).

A personagem *La Milana* ganha contornos físicos a partir da narração e sob o olhar dos outros personagens, sendo um pequeno pássaro com penas negras. A fragilidade corporal da ave encontra correlação na fragilidade corporal de Baleia. *La milana* surge enquanto um filhote de pássaro, até poderia ser uma ave na fase adulta, mas possivelmente não despertaria o sentimento de cuidado, tanto pelos personagens, quanto pelos leitores e talvez não haveria a compaixão por parte do deste, que não seria impactado por sua morte violenta.

Assim sendo, há um primeiro contraste quanto ao local em que os animais habitam, *La milana* está no céu e Baleia na terra. Outro ponto de conexão é sobre a família, os sertanejos e camponeses acolhem os animais, da mesma forma que os animais recebem os humanos. Assim, igualmente em ambas as obras, temos a convivência entre humanos e animais, e “[v]iver com o outro num mesmo lugar e ao mesmo tempo que o outro vive é um ato de compartilhamento [...]”, nos romances o compartilhamento vai dos sentimentos à subsistência, “[...] que não se restringe necessariamente aos humanos, haja vista as muitas formas de interação entre a nossa espécie e as dos outros seres” (Maciel, 2023, p. 45).

Baleia e *La Milana* não são apenas funcionais no enredo, elas não são apêndices dos grupos que integram. Ou seja, as personagens animais não estão na narrativa enquanto fantoches, elas têm uma imagem e uma projeção mental. Dessa forma, “[...] a caracterização da personagem às vezes é aquilo que, nela, excede e ultrapassa as necessidades estritas da história – o que faz com que a personagem não seja apenas ‘funcional’” (Chion, 1989, p. 226).

Assim sendo, *La milana* age como um pássaro, suas ações buscam a plena liberdade de um voo. O seu voo não é mecanizado, a forma de escrita lhe confere a mobilidade de um corpo vivo que pulsa denotando a carne e a sublimidade de um animal, ultrapassando as necessidades estritas da história:

Y pasó un día y otro y la grajilla crecía y crecía dentro del nido [...] hasta que una mañana, tres semanas más tarde, mientras paseaba a la grajeta sobre su brazo, ésta empezó un tímido vuelo, un vuelo corto y blando, hasta alcanzar la parte más alta de un árbol. Y al verla allí, por primera vez lejos de su mano, el Azarías se lamentaba:

–La milana se me ha escapado, Régula.

Y se asomó la Régula:

–Déjala que vuele, Dios le dio alas para volar.

Pero el Azarías:

–Yo no quiero que se me escape la milana, Régula.

Y miraba con dolor para la parte más alta del árbol, y la grajilla volvía sus ojos a los lados descubriendo nuevos paisajes, y después giraba la cabeza y, con el pico, se quitaba los piojos.

Y de repente, el pájaro comenzó un suave vuelo hacia adelante y, ante la mirada sorprendida del grupo, dio tres amplias vueltas sobre el patio y, finalmente, se colocó en el hombro derecho del Azaría. (Delibes, 1996, p. 50-52).

A caracterização de *La milana* é composta por gestos típicos das aves, nada demonstra em seu comportamento a adoção de costumes humanos, mesmo que tenha sido criada desde filhote por *Azarías*. Assim sendo, consequentemente, “[a] caracterização de uma figura determina o seu carácter por meio de elementos físicos [...]. Podemos dizer que o que caracteriza uma figura é tudo aquilo que ela própria nos consegue transmitir [...]” (Roque, 2011, p. 51). Então, *La milana* gestualmente nos transmite um animal que, apesar de ter sofrido um processo de domesticação, segue os seus instintos em busca de novas paisagens e, ao se livrar das pragas que lhe assolam, percebemos o autocuidado dos bichos não domesticados. Dessa forma, *La milana* oscila ao reconhecer um vínculo com seu tutor, mas sua caracterização a emancipa

enquanto um personagem animal que escolhe seu caminho. Assim, as ações da ave se contrastam em meio ao grupo, ao desistir da liberdade plena e retornar para *Azarías*, “[p]ode-se lançar mão do contraste para realizar as caracterizações de personagens diferentes, que se reforçam mutuamente, mostrando seus comportamentos diferentes diante de situações idênticas.” (Chion, 1989, p. 228).

Por conseqüente, Baleia e *La milana* vivem situações idênticas, são personagens animais participantes de grupos familiares, mas não enquanto seres reativos somente às vontades humanas, elas são cúmplices das personagens humanas através de “[...] uma relação de poder e afeto ao mesmo tempo. Poder, pelas práticas de domesticação/escravização desses outros; afeto, por transformá-los em companheiros e, por vezes, em cúmplices” (Maciel, 2023, p. 46).

A relação de poder e afeto também envolve a escolha dos nomes das personagens, os nomes dados aos animais são significativos, no sentido que possibilita uma outra visão sobre a comparação das personagens. Uma possui o nome de outro animal, Baleia. Um nome até certo ponto incomum, pois a escolha, parte de um animal marinho e em toda a narrativa nada se refere a esse ambiente.

A outra personagem é chamada de *Milana*, por *Azarías*, e há no texto a ligação do nome *Milana*, com a *Niña Chica*. Os nomes, Baleia e *La Milana*, são os títulos dos capítulos, dessa forma as histórias são sobre o surgimento e ligação das personagens animais com as personagens de Fabiano e *Azarías*, os quais são seus tutores.

Baleia é o nome dado à cadela que faz parte da família de retirantes, talvez a escolha por este nome se dá pela capacidade da água permitir a vida, mesmo que seja água marinha.

De acordo com Stefano Mancuso (2019):

Quando ocorre a evaporação da água do mar, os sais dissolvidos permanecem na água em estado líquido. Assim, quando esse vapor forma nuvens, se recondensa e cai em forma de chuva, ela constituída de água doce (Mancuso, 2019, p. 169).

Ao refletirmos sobre o animal baleia e o ciclo de evaporação da água do mar ao tornar-se água doce, percebemos que há uma dupla força investida na personagem devido ao nome. Sendo a dupla força a capacidade de sobreviver em lugares de pouca subsistência e o renascimento.

Para o dicionário de símbolos, significado dos símbolos e simbologias (2008), o animal “baleia é um símbolo do renascimento” e, em certo momento, Baleia é quem alimenta a família através da caça. Por isso, a sua ligação com o renascimento, pois a caça operada pela personagem animal se assemelha à chuva, que é antevista por Fabiano.

Assim sendo, todo o final do capítulo é remetido ao sentido de renascimento, logo após Baleia prover a sobrevivência dos sertanejos.

O poente cobria-se de cirros – e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano.

Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover.

A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral [...].

E a catinga ficaria toda verde.

Lembrou-se dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, com sede. Lembrou-se do preá morto. Minutos depois o preá torcia-se e chiava no espeto de alecrim.

A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo.

A fogueira estalava. O preá chiava em cima das brasas.

Uma ressurreição.

Baleia agitava o rabo, olhando as brasas. E como não podia ocupar-se daquelas coisas, esperava com paciência a hora de mastigar os ossos. Depois iria dormir (Ramos, 2008, p. 14-16).

O poente ao cobrir-se de nuvens aponta para uma transformação do tempo, a chegada da chuva está próxima. A catinga ressuscitaria com a chuva, do mesmo modo como as energias dos sertanejos foram repostas pela caça. Em certo sentido, o adiamento da morte é garantido pela presa que Baleia captura, a presa fortifica o sinal de chegada da chuva, além da mudança de perspectiva quanto aos sentimentos da família para com a vida. Assim, o nome de Baleia se preenche do duplo significado: sobreviver e renascer. O que efetiva todo o progresso do enredo, pois a fazenda renasceria.

Baleia está alheia a todas essas emanções de pensamentos, porque sendo um cão domesticado espera somente o momento de ser alimentado por

seus tutores. Dessa forma, “[a]través de suas ‘preensões’, os seres constituem uns aos outros e a si mesmos. Nenhum preexiste a suas relações” (Haraway, 2021, p. 15).

Por consequente, o nome Baleia zoocaracteriza a personagem em relação aos outros personagens, em que nenhum preexiste sem uma relação de companheiros. O preá é um animal, mas pode ser um alimento por não ser biossociável, no primeiro instante, pois “[a]nimaís de companhia podem ser cavalos, cachorros, gatos, ou uma variedade de outros seres que estejam dispostos a lançarem-se à biossocialidade de cães de serviço, familiares ou integrantes de um time em um esporte interespecies” (Haraway, 2021, p. 22).

Baleia, ainda, igualmente a *La milana*, é biossociável desde o nascimento à família, “[n]ão poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas” (Ramos, 2009, p. 89).

Assim sendo, [d]e maneira geral, ninguém come seu animal de companhia (nem é por ele comido) [...]” (Haraway, 2021, p. 22). Através do nome podemos compor um pouco a mais da zoocaracterização de Baleia, enquanto um ser ficcional que se configura como ser viável de acreditarmos nele.

Segundo Renata Pallottini (1989):

[...] caracterizar é isso, dar características a um personagem, ou caráter – precisa ser harmônico, ou se tornar harmônico diante de nossos olhos. De pouco nos valerá que o autor ajunte detalhe sobre detalhe a respeito do seu personagem se, ao final, esse personagem não se configurou como um ser viável, crível, passível de se assenhorear da nossa imaginação e da nossa sede de verdade (Pallottini, 1989, p. 63).

Ainda sobre o nome enquanto um traço harmônico para a zoocaracterização, a diferença entre as personagens, Baleia e *La Milana*, se situa nesse ponto. Não há um conceito sobre o nome *Milana*, em que *La Milana* é a gralha e sua identificação na narrativa é com a personagem *Niña Chica* ou *La Charito*, que nasceu com uma má formação congênita. A personagem *Azarías* faz a ligação em determinados momentos entre o nome *Milana* com a personagem *Niña Chica* por meio da sonoridade afetuosa. A adjetivação da

sonoridade da voz do personagem no momento que se refere à personagem animal é uma via de entendimento sobre uma significação para o nome *Milana*:

“Y el Azarías le decía con una voz muy dulce:
–*Milana bonita, milana bonita.*” (DELIBES, 1996, p. 9)
“[...] el Azarías lo cogió por las alas y lo acercó a su cuerpo, rascándole entre los ojos y diciéndole con cariño:
–*Milana bonita* (Delibes, 1996, p. 17).

Os trechos acima exemplificam como a adjetivação da sonoridade da voz pode ser um conceito para o surgimento do nome *Milana*, pois o nome ecoa com uma sonoridade doce ou carinhosa. A zoocaracterização de *La milana* através do nome é “[a] procura da sua identidade começa precisamente no ponto em que nos damos conta da sua presença e a sua impressão sensorial instintivamente remete-nos para um universo de associações [...]” (Roque, 2011, p. 51).

Assim, associamos a personagem animal aos sentimentos afetuosos para compor sua caracterização. Os corvos têm a capacidade de reconhecimento das integrantes do seu grupo e de situações através dos sons.

Segundo Peter Wohlleben (2019):

Quando queremos nos comunicar com outro indivíduo ou, acima de tudo, identificar outro membro da comunidade que esteja distante, o ideal é chamá-lo pelo nome. E o corvo é capaz de dominar mais de 80 chamados diferentes – um vocabulário corvídeo, digamos assim. Uma das “palavras” é um chamado de identificação pessoal que ele usa para anunciar a própria presença. Mas será que isso é um nome de verdade? É, sim, caso os corvos façam como os seres humanos e passem a chamar o outro da mesma forma como este se anuncia. E é exatamente isso que os corvos fazem (Wohlleben, 2019, p. 104).

Dessa forma, o nome da gralha ocorre, possivelmente, através da sonoridade, que vem sempre seguido pelo adjetivo: bonita. Então, o afeto é transmitido por meio de um verso/nome, que sempre é repetido por *Azarías*: “–*Milana bonita, milana bonita*” (Delibes, 1996, p. 9).

Também, igualmente ao corvo, a pronúncia do nome é reconhecida pela ave, a qual através dos sons interage com o personagem. Outra possível interpretação retoma o que já foi dito sobre a fragilidade física da personagem

animal, que se liga à fragilidade corporal da personagem *La Niña Chica* ou *La Charito*. Juntamente com a nomeação que a personagem *Régula* dá tanto a *La Niña Chica*, quanto a *Azarías* de serem inocentes. A inocência e a fragilidade da *Niña Chica* são outra possível interpretação para o surgimento do nome *Milana*, pois a personagem *Azarías* também identifica *La Charito* por meio do nome dirigido à galha:

– *¿Te parece bonito? Reírse de un viejo inocente es ofender a Dios.*

Y enfadada se iba a buscar a la Niña Chica, la tomaba en sus brazos y se la entregaba al Azarías.

– *Toma, duérmela, ella es la única que te comprende.*

Y el Azarías cogía amorosamente a la Niña Chica y, sentado en el banco de la puerta, le decía:

– *Milana bonita, milana bonita.*

Hasta que los dos se quedaban dormidos sonriendo. Pero una mañana, la Régula, mientras peinaba a la Niña Chica, encontró un piojo y se enfadó, y se fue donde el Azarías.

– *Azarías, ¿cuánto tiempo hace que no te lavas?*

– *Eso los señoritos.*

– *¿Cómo los señoritos? El agua no cuesta dinero (Delibes, 1996, p.41-42).*

As duas interpretações para o significado do nome *Milana* surgem do texto literário, a chave para constatar as interpretações são as repetições das falas das personagens, delineando as marcações por meio das palavras que intensificam as situações. Dessa forma, a ligação proposta por *Azarías* entre *La Charito* e *La milana* é por meio da inocência, e a fragilidade corporal da *La Niña Chica* se conecta também à ave.

Assim, o nome *La milana* pode ser entendido enquanto uma inocente fragilidade. A inocente fragilidade de *La milana* se contrasta com Baleia, que mesmo sendo frágil corporalmente, sua postura é de resistência às adversidades impostas pela falta de subsistência. Por consequente, Baleia não tem a inocência diante da vida, sua lucidez e instintos a fazem tomar atitudes opostas às de *La milana*. Enquanto Baleia alimenta sua família, *La milana* é alimentada por *Azarías*:

Y pasó un día y otro y la grajilla crecía y crecía dentro del nido [...]. (Delibes, 1996, p. 50).

Pero el Azarías preparaba las cosas sin escucharle. Y, antes de poner el coche en marcha, sin pedir permiso al señorito Iván, se fue a buscar la lata de pienso [...].

Y el Azarías, con la mano izquierda, le daba pienso, mientras decía con cariño:

–Milana bonita, milana bonita.

Y el señorito Iván:

–Este pájaro come más de lo que vale. ¿Es que todavía no sabe comer solo?

Y el Azarías sonreía. Y una vez que acabó con su hambre, como el señorito Iván se acercó, la grajeta empezó a volar (Delibes, 1996, p. 98).

Ainda no campo das diferenças, as espécies das personagens animais são diferentes, Baleia é uma cadela e *La Milana* é uma ave. Baleia e *La Milana* se ligam pela similitude de serem personagens animais e se diferenciam por meio das significações dos nomes e de suas espécies. O vínculo que os unem é para a sobrevivência, seja física ou emocional, física proporcionada por Baleia para a sua família e emocional por *Milana* ao proporcionar por meio de *Azarías* o afeto e leveza em contraste com todos os pesos das desventuras e repressões vividas ao seu redor.

Assim, a “[...] caracterização é um conjunto de traços organizados, que visam a pôr de pé um esquema de ser humano. Ficarà a cargo do autor saber o que mais lhe interessa mostrar [...]” (Pallottini, 1989, p. 67).

Por consequente, a zoocaracterização visa pôr de pé um esquema de ser animal. Enfim, esses foram alguns aspectos captados para apontar a zoocaracterização de Baleia e *La milana* por meio da comparação.

3.2. UM COMPANHEIRISMO DA SOBREVIVÊNCIA: A ADOÇÃO INTERESPÉCIES POR BALEIA E LA MILANA.

Pirolito só era interessante mesmo para nós, e principalmente para mim, que tinha nele um companheiro, um confidente, um crítico e um cúmplice. [...] cada homem que se entende com um animal firma com ele um pacto de mútua comisseração – e uma aliança (Drummond, 2022, p. 42-43).

Os dois termos, companheirismo e sobrevivência, são definidores da proposta do diálogo que ocorre entre homens e animais. Ao se retirar o animal do ambiente selvagem e submetê-lo ao processo de domesticação há a

pulverização dos mecanismos de sobrevivência dos animais no local de origem.

Dessa forma, o companheirismo da sobrevivência é uma relação sobre a adoção interespecies, em que as fronteiras são fluidas e de difíceis detecções, pois os sentimentos de comunhão entre as espécies humana e animal para o enfrentamento das adversidades são mais fortes e profusos.

Então, a adoção interespecies é a partilha de vivências que aproximam às espécies, e a vida torna-se impossível sem um companheirismo para a sobrevivência de todos. Nesse sentido, os textos literários são os objetos da análise comparativa, tendo a palavra literária enquanto ensaio da vida ao permitir-nos verificar a sensibilidade ou crueldade de alguns personagens nessa relação.

Esses sentimentos criam uma relação de companheirismo para a sobrevivência de ambos, daí que há uma adoção interespecies para efetivar essa dinâmica.

Segundo Peter Wohlleben (2019):

Podemos pensar até na adoção e na criação de cães e outros animais domésticos como uma adoção interespecies – afinal, muitos animais são acolhidos quase como membros da família (Wohlleben, 2019, p.21).

Dessa forma, a partir da ideia sobre o acolhimento dos membros familiares ou quase membros, podemos elaborar uma comparação entre as personagens animais: Baleia e *La Milana*, demonstrando a construção dessa relação por meio das descrições narrativas ou projeções feitas por outras personagens sobre as personagens animais.

Elegemos enquanto centrais duas personagens, além das personagens animais, para ilustrar esse processo, entendendo que outras situações envolvendo outros personagens possam existir similarmente. As personagens são dois homens: Fabiano e *Azarias*; Fabiano é o pai da família de retirantes em *Vidas Secas*; já *Azarias*, em *Los Santos Inocentes*, é o inocente, e juntamente com *La Niña Chica* são os elementos destoantes da família de *Paco, el bajo*. Fabiano e *Azarias* são os tutores das personagens animais.

A percepção para o companheirismo da sobrevivência surge da observação de que os homens e os animais são mecanismos integrantes e, ao

mesmo tempo, marginalizados da sociedade. Nessa integração os homens e animais estão juntos tentando sobreviver às adversidades que os distanciam da sociedade, e a distância é provocada por uma hierarquia que ocorre entre Fabiano e o Fazendeiro e *Azarías* e o *señorito Iván*.

Fabiano é um trabalhador rural que lucidamente segue as ordens do fazendeiro. Baleia, por sua vez, segue com Fabiano, sendo uma companheira no trabalho e em sua identificação enquanto animal. O seguinte trecho do romance é sobre a identificação feita por Fabiano de si, e de Baleia:

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.
Corrigiu-a, murmurando:
– Você é um bicho, Fabiano.
Deu estalos com os dedos. A cachorra Baleia, aos saltos, veio lambe-lhe as mãos grossas e cabeludas. Fabiano recebeu a carícia, enterneceu-se:
– Você é um bicho, Baleia.
Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais (RAMOS, 2009, 18-20).

Fabiano entre a lucidez e o delírio reclama para si a identificação com o homem, porém o medo de ser descoberto por alguma autoridade maior, termina por intitular-se enquanto “cabra”. Cabra é o homem que devido às vicissitudes torna-se um animal, por isso sua ligação com Baleia. Igualmente a Fabiano, *Azarías* também é um trabalhador rural, porém segue seus instintos, as ordens do *señorito* ficam em segundo plano. *La Milana* se identifica com ele devido ao seu sentido de liberdade. A liberdade surge até na escolha de estar com *Azarías*, e naquilo que ele decide fazer:

–*Azarías –dijo Paco, el Bajo–, el señorito Iván te quiere llevar mañana al campo con el palomo...*
–*¿Con la milana? – le cortó Azarías.*
Y Paco, el Bajo:
– *No, Azarías, olvídate de la milana ahora, ¿entiendes? Tienes que atar los palomos ciegos en lo alto de una encina, moverlos con una cuerda y esperar...*
Y el Azarías afirmaba con la cabeza:
–*¿Cómo en la Jara, con el señorito? – preguntó.*
–*Sí, como en la Jara, Azarías – respondió Paco, el Bajo.*
Y al día siguiente, a las siete de la mañana, ya estaba el señorito Iván a la puerta con el Land Rover marrón.
–*¡Azarías!*
–*¡Señorito!*

Se movían en silencio, como sombras, que sólo se oía el húmedo sonido de Azarías masticando la nada. Amanecía.

–Pon ahí la jaula con los palomos. ¿Llevas la cuerda?

¿Vas a subir descalzo a los árboles? ¿No te harás daño en los pies?

Pero el Azarías preparaba las cosas sin escucharle. Y, antes de poner el coche en marcha, sin pedir permiso al señorito Iván, se fue a buscar la lata de pienso, salió con ella, levantó la cabeza, abrió los labios y:

–¡Quiá!

Y desde lo alto de la iglesia la grajilla respondió:

–¡Quiá!

Y el pájaro miró hacia las sombras que se movían cerca del coche. Y aunque todavía no había mucha luz, se tiró y dio varias vueltas alrededor del grupo. Y finalmente, se colocó sobre el hombro derecho del Azarías y luego saltó al brazo y abrió el pico. Y el Azarías, con la mano izquierda, le daba pienso [...] (Delibes, 1996, p.97-98).

Assim sendo, *Azarías* recebe todas as instruções sobre a caçada por *Paco, el Bajo*. Porém, seu primeiro pensamento é ir com *La milana* para *la jara*. Porque ele age de acordo com suas vontades e percepções para com a natureza, por isso sua ligação com a gralha, *La Milana*. Por mais que o *señorito* o questione sobre suas ações, *Azarías* executa as atividades sem ouvi-lo. Sem a permissão de *Iván*, o personagem pega a lata de alpiste para alimentar a ave, a qual se aproxima para ser alimentada, após ouvir o chamado e respondê-lo.

Dessa forma, por não responder às demandas e agir por sua vontade, *Azarías* tem o vínculo com a gralha que voa livremente, ou seja, a liberdade de agir de ambos os personagens os conectam, mantendo uma relação de companheirismo para sobrevivência, por parte de *Azarías*, sobrevivência emocional, que encontra um motivo para continuar com sua vida e, por parte de *La milana*, sobrevivência física, encontrando um abrigo na companhia de *Azarías*.

Ao refletir sobre a relação entre homens e pássaros, John Berger (2021), demonstra como a criação de um pássaro de madeira é a tentativa de representação do pássaro vivo, pelos moradores de partes da Alta Savoia.

Nessa perspectiva, para John Berger (2021):

A emoção estética que sentimos diante de um objeto feito pelo homem – como o pássaro branco [...] – é derivado da emoção que sentimos diante da natureza. O pássaro branco é uma tentativa de traduzir a mensagem recebida de um pássaro real. Todas as linguagens artísticas foram desenvolvidas na tentativa de transformar o instantâneo em permanente (Berger, 2021, p. 62).

A liberdade do instantâneo do voo de *La milana* e a independência de *Azarías* ao estar conectado com a natureza e não seguir as ordens do *señorito* são a linguagem artística, no caso, a narrativa que se transforma na tentativa de traduzir a mensagem da representação da relação de companheirismo entre *La milana* e *Azarías*.

Dessa forma, sentimos a emoção estética permanentemente através da leitura, diferentemente, da relação de Fabiano com Baleia, em que eles se conectam para a sobrevivência tanto emocional quanto física. O primeiro recorte sobre a identificação de Fabiano e Baleia já aponta para essa parte emocional da relação, onde em que ele se entenece com o carinho ofertado por Baleia.

Outro recorte da obra de Graciliano Ramos demonstra a sobrevivência física:

[...] Baleia, que era como uma pessoa da família, sabida como gente. Naquela viagem arrastada, em tempo de seca braba, quando estavam todos morrendo de fome, a cadelinha tinha trazido para eles um preá. Ia envelhecendo, coitada (Ramos, 2009, p. 34).

Chamou os filhos, falou de coisas imediatas, procurou interessá-los. Bateu palmas:

– Ecô! ecô!

A cachorra Baleia saiu correndo entre os alastrados e quipás, farejando a novilha raposa. Depois de alguns minutos voltou desanimada, triste, o rabo murcho. Fabiano consolou-a, afagou-a. Queria apenas dar um ensinamento aos meninos. Era bom eles saberem que deviam proceder assim (Ramos, 2009, p. 21).

Há o reconhecimento da cadela para a sobrevivência da família, assim como para sua condição, que está envelhecendo. A busca pela novilha raposa é uma situação de sobrevivência, na qual Baleia participa dessa dinâmica enquanto um elemento ativo para a busca. O ensinamento aos filhos é uma preparação para o futuro: seus filhos terão seus companheiros caninos e precisam saber como proceder nas atividades no mundo rural.

Agora, Fabiano é quem oferta um acolhimento através do carinho para Baleia, que demonstra a decepção por não encontrar a novilha raposa. “Cães e humanos são, portanto, antigos parceiros de vida [...]”. Nesse sentido, também podemos acrescentar as aves, “[...] e dessa convivência milenar surgiu uma

diversidade enorme de relações entre eles, [...] as relações de companheirismo, trocas afetivas e solidárias” (Maciel, 2023, p. 47).

Assim, os quatro personagens estão em conexão entre si e com o mundo através da sensível percepção para as mudanças sentimentais e das repressões sofridas por um sistema que, magneticamente, os colocam à margem da existência. Por fim, os personagens animais são os que chegam à morte, pela impossibilidade de seus tutores em reagirem contra as desventuras que lhes são impostas pelo modo de vida grosseira e truculenta.

3.2.1. A ADOÇÃO INTERESPÉCIES POR BALEIA E *LA MILANA*: UM MODO DE SOBREVIVÊNCIA

As personagens, Baleia e *La Milana*, iniciam suas jornadas ainda filhotes, Baleia foi escolhida por Fabiano após o nascimento e *La Milana* foi presenteada por um dos sobrinhos de *Azarías*, enquanto ela era filhote também. Dessa forma, se iniciam as adoções interespecies que acarreta no companheirismo da sobrevivência. O primeiro movimento para que ocorra o companheirismo é feito pelo homem. Porém, “[...] desvendar escalas de inteligência entre animais e entre animais e humanos e decidir se os humanos são os mestres da relação ou se estão sendo enganados” (Haraway, 2021, p. 35). Os recortes do romance sobre Baleia, com a narração sobre a memória do seu nascimento e sua ligação com a família ocorre durante o momento de sua morte, em especial com Fabiano. As narrações desses momentos são vias de acesso para entendermos a adoção de via dupla, tanto por Baleia para com a família, quanto da família para com Baleia:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida.

Por isso Fabiano imaginara que ela estivesse com um princípio de hidrofobia [...]. Então Fabiano resolveu matá-la. Foi buscar a espingarda de pederneira [...].

Sinha Vitória fechou-se na camarinha, rebocando os meninos assustados, que adivinhavam desgraça e não se cansavam de repetir a mesma pergunta:

– Vão bulir com a Baleia?

Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo [...].

Ao chegar às catingueiras, modificou a pontaria e puxou o gatilho. A carga alcançou os quartos traseiros e inutilizou uma perna de Baleia, que se pôs a latir desesperadamente.

Ouvindo o tiro e os latidos, sinha Vitória pegou-se à Virgem Maria e os meninos rolaram na cama, chorando alto. Fabiano recolheu-se.

Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas.

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinha Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (Ramos, 2009, p. 85-89).

Fabiano atira em Baleia para manter os outros integrantes da família a salvos, e aliviar o sofrimento do animal devido à sua doença. Baleia tinha sinais de ter contraído hidrofobia. A partir do trecho acima, percebemos que a personagem viveu toda sua vida em companheirismo com a família, ao ponto de não haver diferenciação entre ela e os filhos do casal. Após ser alvejada, Baleia não se revolta contra Fabiano, ela não deixa o desejo de mordê-lo ser maior que sua memória sobre a partilha da convivência com ele.

Dessa forma, a adoção da personagem e da família está atrelada desde seu nascimento até sua morte, pois sua morte significa a continuidade da existência familiar. Já, a adoção de *La Milana* ocorre de modo semelhante no início, porém seu final é diferente de Baleia. *La milana* se conecta com o *Azarías*, outro ser apartado da sociedade, um encontro de marginalizados no campo, por mais que estes pertençam à família de camponeses, ela integra a margem da sociedade rural.

Essa situação é igual para Baleia e sua família de retirantes, a marginalização; essa circunstância torna ambos os grupos familiares em estigmatizados.

Segundo Erving Goffman (1980):

[...] o estigma envolve não tanto um conjunto de indivíduos concretos que podem ser divididos em duas pilhas, a de estigmatizados e a de normais, quanto um processo social de dois papéis no qual cada indivíduo participa de ambos, pelo menos em algumas conexões e em algumas fases da vida. O normal e o estigmatizado não são pessoas, e sim perspectivas que são geradas em situações sociais durante os contatos mistos, em virtude de normas não cumpridas que provavelmente atuam sobre o encontro. Os atributos duradouros de um indivíduo em particular podem convertê-lo em alguém que é escalado para representar um determinado tipo de papel; ele pode ter de desempenhar o papel de estigmatizado em quase todas as suas situações sociais, tornando natural a referência a ele, como eu o fiz, como uma pessoa estigmatizada cuja situação de vida o coloca em oposição aos normais. Entretanto, os seus atributos estigmatizadores específicos não determinam a natureza dos dois papéis, o normal e o estigmatizado, mas simplesmente a frequência com que ele desempenha cada um deles.

E embora se possa argumentar que os processos de estigmatização parecem ter uma função social geral – a de recrutar apoio para a sociedade entre aqueles que não são apoiados por ela – e, presumivelmente, nesse nível, são resistentes à mudança, deve-se ver que parecem estar implícitas aí funções adicionais que variam muito marcadamente segundo o tipo de estigma (Goffman, 1980, p. 117-118).

Dessa forma, percebemos que os personagens desempenham exclusivamente o papel de estigmatizados, ao viverem sempre em situações sociais que os empurram para a margem da sociedade, sem os direitos mínimos para viverem, restando somente a sobrevivência. Assim sendo, *Azarías* que está juntamente com sua família à margem da sociedade, encontra-se ainda em outra esfera, que o conecta com *La milana*. O *Señorito Iván* ao atirar em *La Milana*, observamos somente o impulso raivoso e cruel daquele que se conceitua dentro da normalidade e pode-se dispor como deseja daqueles que possuem o estigma de marginalizados. Dessa forma, a morte de *La milana* não ocorre igualmente a de Baleia, que foi por um ato de aliviar a dor da cadela e manter a família protegida.

Os trechos a seguir são sobre o encontro de *La Milana* e *Azarías*, e quando ela é morta pelo *Señorito Iván*. De acordo com Miguel Delibes (1996):

[...] a finales de mayo, se presentó el Rogelio una grajeta entre las manos.

– ¡Tío, mire lo que le traigo!

Y todos salieron de la casa, y el Azarías, al ver el pequeño pájaro, lo tomó cariñosamente en sus manos y dijo:

– Milana bonita, milana bonita.

Y sin parar de decirle tiernas palabras, entró en la casa, lo colocó en un cesto y salió en busca de materiales para construirle un nido (Delibes, 1996, p. 47-49).

Y el Azarías levantó los ojos, sonrió, dijo unas palabras incomprensibles y, finalmente, dio un golpecito en el brazo al señorito Iván:

– Escuche – dijo.

Y el señorito Iván, de muy mal humor:

– ¿Qué es lo que quieres que escuche?

Y el Azarías señalaba a lo alto, hacia los pájaros.

Y de repente, una grajeta se separó del enorme grupo y se tiró desde lo alto hacia ellos, en vuelo tan rápido y ligero que el señorito Iván no pudo evitarlo y preparó la escopeta. Y al Azarías al verlo, se le heló la sonrisa en los labios, el miedo asomó a sus ojos y gritó fuera de sí:

– ¡No tire, señorito, es la milana!

Pero el señorito Iván notaba la escopeta en la cara, y notaba las ganas de matar que toda la mañana le habían perseguido, y notaba también la dificultad del disparo de arriba abajo. Y aunque oyó claramente la voz del Azarías, <<¡Señorito, por Dios se lo pido, no tire!>>, no pudo controlar-se y disparó. En cuanto se oyó el ruido, la grajilla dejó en el aire un rastro de plumas negras y azules. Y antes de llegar a suelo, ya corría a Azarías gritando:

– ¡Es la milana, señorito! ¡Me ha matado a la milana!

Y el señorito Iván detrás de él, la escopeta abierta, reía:

– Será imbécil, el pobre – como para sí.

Y luego en voz alta:

– ¡No te preocupes, Azarías, yo te regalaré otra! (Delibes, 1996, p. 101-102).

Azarías volta-se em cuidados para com o filhote de gralha, cuidado com o mesmo fascínio que doa a *La Niña Chica*. Dessa forma, percebemos que a experiência familiar de *La milana* é com base na transferência da dependência parental para *Azarías*. No momento que *Azarías* encontra-se com *La milana* ocorre uma mútua adoção, ou seja, uma adoção interespecies, pois a sobrevivência de ambos é sustentada por essa relação de companheirismo.

Há um fascínio por parte de *Azarías* para com a vulnerabilidade dos seres ao seu redor, principalmente, algumas espécies de aves. A vulnerabilidade é o caminho de ligação entre *La milana* e o *señorito Iván*, pois *Azarías* consegue sentir as pretensões emocionais do *señorito* ao atentar contra *La milana*. O *señorito* conhece a ligação entre *Azarías* e *La milana*, sua ação é calculada e cruel.

Segundo Andreia Paraquette (2016):

Em *Los santos inocentes*, a voz da violência ecoa não só através das falas das personagens, como também se faz ouvir através da construção do contexto, das situações expostas, das reações e atitudes ou até na ausência de reação das personagens. Vemos, página a página, através de uma cuidada narrativa, a artística denúncia da desumana realidade espanhola dos anos 60. E, através do contar de Miguel Delibes, vamos tomando contato, pouco a pouco, com a atmosfera de violência existente naquela fração do universo rural espanhol (Paraquette, 2016, p. 29).

La Milana é morta devido à atitude calculada e cruel do *señorito Iván*, que não obtendo sucesso em sua caça por *palomas*, decide atacar a gralha que está fora do ciclo predatório da caçada, afetando assim a relação de afeto entre *Azarías* e *La Milana*. As quatro personagens, Baleia, Fabiano, *La Milana* e *Azarías*, configuram um companheirismo da sobrevivência por duas vias: o companheirismo de Baleia e Fabiano é pautado pela sobrevivência física, o de *La Milana* e *Azarías* é afetivo por parte do humano e física afetiva por parte da ave. As relações dos quatro personagens possuem o caráter de adoção interespécies, à medida que doam a sobrevivência por meio do cuidado.

3.3. UM COMPANHEIRISMO SILENCIOSO⁷: UMA COMUNICAÇÃO REAL OU PROJEÇÃO DO DESEJO DE CONEXÃO COM OS ANIMAIS.

Adquiri logo o hábito de conversar com Pirolito. Conversávamos horas e horas, à sua e à minha maneira. Abanar o rabo, lambe, levantar ou descer as orelhas, contemplar-me de boca aberta, resfolegando – eram outras tantas maneiras de exprimir seus conceitos sobre as coisas do tempo, que eu traduzia para a limitada linguagem humana, como se fosse necessário comunicá-los a outro homem que só compreendesse português (Drummond, 2022, p. 40).

A necessidade de comunicação é algo intrínseco do ser humano, o ser que é dotado da capacidade de produzir a fala, desenvolveu essa habilidade enquanto forma de ligação para com seus semelhantes. Assim sendo, em um

⁷ Título retirado do livro *Por que olhar para os animais*, de John Berger (2021).

companheirismo silencioso podemos perceber o que a vontade de interação do ser humano projeta no comportamento dos animais. Ou seja, o que preenche as lacunas nos diálogos entre as espécies, pois, “[c]om suas vidas paralelas, os animais oferecem ao homem um companheirismo muito diferente do propiciado pelas trocas humanas.” Assim, através da fala, as trocas humanas acontecem por meio de um campo simbólico, as trocas entre humanos e animais é “[d]iferente porque é um companheirismo oferecido à solidão do homem como espécie” (Berger, 2021, p. 20).

Dessa forma, observaremos os animais enquanto instrumentos utilitários, visão que pode ser entendida como uma necessidade afetiva dos humanos em representar os sentimentos dos animais por meio da interação e da linguagem humana, pois “[...] os seres não humanos também possuem um saber próprio sobre o que olham, e, mesmo que não compartilhem uma linguagem comum, a comunicação com eles se torna possível por outros jeitos [...]” (Maciel, 2023, p. 78).

Os humanos e animais são seres de linguagens e hábitos diferentes, e também próximos por meio de vivências em conjunto. Em meio a essas vivências, as linguagens humana e animal podem coexistir numa espécie de composição de uma terceira linguagem que promove a interação entre os sujeitos participantes de um companheirismo silencioso.

Segundo Maria Esther Maciel (2008):

Do que sabem os animais sobre os humanos ninguém sabe, mas tudo se imagina. E toda tentativa de se revelar esse saber falha, por apenas refletir o que queremos que eles pensem de nós. O que não impede que os escritores continuem conjecturando sobre esse saber (Maciel, 2008, p. 65).

Assim sendo, os textos literários são conjecturas sobre a constatação de um companheirismo silencioso, em que homens e animais tentam desvendar o que cada um sente ou fala sobre o outro. O outro que só temos acesso pelo ato imaginativo, o qual pode ser falho. Dessa forma, *Baleia* e *La milana* enquanto personagens animais interagem com os personagens humanos. Essa interação é central para percebermos como os escritores preencheram as lacunas do diálogo entre as espécies, através de um companheirismo silencioso:

Chamou os filhos, falou de coisas imediatas, procurou interessá-los. Bateu palmas:

– Ecô! ecô!

A cachorra Baleia saiu correndo entre os alaistrados e quipás, farejando a novilha raposa. Depois de alguns minutos voltou desanimada, triste, o rabo murcho. Fabiano consolou-a, afagou-a. Queria apenas dar um ensinamento aos meninos.

Felizmente a novilha estava curada com reza. Se morresse, não seria por culpa dele.

– Ecô! ecô!

Baleia voou de novo entre as macambiras, inutilmente. As crianças divertiram-se, animaram-se, e o espírito de Fabiano se destoldou. Aquilo é que estava certo. Baleia não podia achar a novilha num banco de macambira, mas era conveniente que os meninos se acostumassem ao exercício fácil – bater palmas, expandir-se em gritaria, seguindo os movimentos do animal. A cachorra tornou a voltar, a língua pendurada, arquejando. Fabiano tomou a frente do grupo, satisfeito com a lição [...]. (Ramos, 2009, p. 20-21).

O aboiar de Fabiano para se comunicar com Baleia não é linguagem humana, nem algo da ordem canina; “[...] o aboio de Fabiano [...] era triste, uma cantiga monótona e sem palavras que entorpecia o gado” (Ramos, 2009, p. 75). Há a comunicação humana entre Fabiano e os meninos, e também a uma forma de comunicação entre Fabiano e Baleia. Dentro do companheirismo entre os cães há uma forma de comunicação. Donna Haraway (2021), aponta para essa forma de comunicação ao apresentar a relação dos seus cães, Marco e Cayenne, em que Marco com o tempo passou seus ensinamentos do *agility* para Cayenne.

De acordo com Donna Haraway (2021):

[...] Marco começou a se transformar num adestrador nos seis meses que se seguiram. Também acredito que à medida que ele aprendeu a mostrar para ela a postura corporal do respeito interespecífico, ela e ele se tornaram outros significativos mútuos (Haraway, 2021, p. 53).

Dessa forma, a comunicação ocorre por três modos: cães entre cães, igualmente aos cães de Donna Haraway; entre humanos e humanos e, entre cães e humanos. O aboiar de Fabiano, a expansão por meio da gritaria e a seguir os gestos do animal exemplifica a terceira forma de comunicação entre humanos e cães, pois não está na categoria das outras formas de comunicação.

Ao bater palmas há uma outra significação dentro da forma de comunicação entre cães e humanos, a partir dos sons das palmas as atenções são voltadas para a dinâmica momentânea, a busca para outro animal. Dessa forma, as intenções de Fabiano encontram nas reações de Baleia uma maneira de preencher as lacunas na comunicação entre alteridades. Já o companheirismo silencioso é composto de outros códigos para o diálogo. O som – Ecô! ecô! produzido por Fabiano é uma espécie de onomatopeia, que encontra conexão nos sons produzidos por *Azarías* para se comunicar com *La milana*. A produção desse som acontece quando *La milana* faz o seu primeiro voo e se separa por um instante de *Azarías*, experimentando sua plena liberdade no voo:

*Y el Azarías la miraba llorando como regañándola por su actitud.
 –No estaba contenta conmigo – decía.
 [...] y el Facundo:
 –A ver, en cuanto saben lo que es la libertad.
 E insistía la Régula:
 –Dios dio alas a los pájaros para volar.
 Y el Azarías lloraba [...]. Hasta que, de pronto, levantó la cabeza y gritó:
 –¡Quiá!
 Y arriba, la grajilla miró el patio, se movió nerviosa y volvió a quedarse quieta, y el Azarías, que la miraba, repitió entonces:
 –¡Quiá!
 Y la grajilla movió el cuello y le miró, y en ese momento el Azarías repitió amorosamente:
 –¡Quiá!
 Y de pronto sucedió lo que nadie esperaba, y como si entre el Azarías y la grajilla se hubieran establecido una comunicación secreta, el pájaro empezó a gritar:
 –¡Quiá, quiá, quiá!
 Y en la sombra del árbol se hizo un silencio muy grande. Y de repente, el pájaro comenzó un suave vuelo hacia adelante y, ante la miraba sorprendida del grupo, dio tres amplias vueltas sobre el patio y, finalmente, se colocó en el hombro derecho del Azarías. Y Azarías sonreía, sin moverse, volviendo ligeramente la cabeza hacia el pájaro repitiendo:
 –Milana bonita, milana bonita (Delibes, 1996, p. 51-52).*

A angústia de *Azarías*, ao se sentir separado da ave, o permite acessar uma forma de comunicação secreta, ou seja, uma terceira forma de se comunicar com *La milana*, que os fazem estar em conexão através de uma forma de linguagem onomatopeica. Igualmente, a Baleia e Fabiano, *Azarías* e *La milana* não se comunicam por meio da linguagem humana e nem uma linguagem animal. Mas uma linguagem que faz sentido para os envolvidos no diálogo.

Como já dito, outros códigos preenchem o companheirismo silencioso, e um desses códigos é o sentimento no interior das vozes de Fabiano e *Azarías*, pois Baleia corresponde ao sentimento de fuga de Fabiano das perguntas dos filhos.

Ao mostrar como devem proceder na profissão de vaqueiro, ele e Baleia entendem que o esforço dela em encontrar a novilha e corresponder ao aboiar são infrutíferos, daí a tristeza de Baleia, que é aplacada pelo afagar de Fabiano. Já os círculos de voos de *La milana* são o momento de decisão da ave que atende ao apelo de manter a conexão com *Azarías* ou se rompe com o companheirismo silencioso, e vai ao encontro da liberdade proporcionada pelo voo. Um silêncio se instala durante o momento de decisão de *La milana*, pois a linguagem é sentimental, não há necessidade de palavra para o entendimento entre os personagens. Os companheirismos silenciosos que ocorrem nas obras são heterogêneos e heterônomos, pois seguem as vontades dos sujeitos envolvidos na comunicação, ou seja, “[...] a heteronomia se torna inevitável pelo entrelaçamento da subjetividade de quem escreve e a dos animais cuja vida é contada ou que são evocados [...] fora da moldura antropocêntrica [...]” (Maciel, 2023, p. 43).

Assim, o animal escrito tem sua vida contada através de sons e gestos, que definem suas ações na narrativa, promovendo possibilidades de entendimento dos animais reais.

Segundo Maria Esther Maciel (2023):

Daí que, ao sondarmos as formas como os “eus” não humanos se inscrevem na literatura e as estratégias viáveis para que isso seja possível, podemos aprender muito a lidar com os animais que existem e participam conosco da experiência da vida (Maciel, 2023, p. 43).

Por consequente, homens e animais convivem na escrita através de um companheirismo silencioso, em que as lacunas dos diálogos entre os sujeitos são preenchidas de diversas formas e a emanção sentimental é relevante dentro dos gestos e sons emitidos por ambos os lados.

3.3.1. PENAS PELO CHÃO Y A TRAVÉS DEL CIELO: UMA MATANÇA SILENCIOSA

A migração de aves nas obras é tida por dois ângulos. Em *Vidas Secas*, as aves que migram são o alimento para a subsistência ao retorno da caminhada. As aves migrantes, em *Los Santos Inocentes*, é um quantitativo para o prêmio, ou seja, quem matou mais aves ganha, mesmo que simbolicamente, o título de campeão da caçada. Dessa forma, as penas das aves mortas estão pelo chão e pelos ares. Onde a matança é silenciosa, os únicos sons audíveis são os dos instrumentos utilizados na caçada, a consciência do caçador e os sentimentos de revolta e superioridade.

A superioridade tanto entre os humanos, aquele que vence, quanto as aves alvejadas e mortas, que estão abaixo do humano na existência. Porém, os sentimentos nos dois atos diferem-se. A revolta alimenta a sobrevivência, que é o sentimento crucial nas ações de matança das aves em *Vidas Secas*. A superioridade fomenta a crueldade, o desejo de matar as aves para se sentir superior é a tônica da matança das aves em *Los Santos Inocentes*:

Não permaneceria ali muito tempo. No silêncio comprido só se ouvia um rumor de asas.
 Aquela hora o mulungu do bebedouro, sem folhas e sem flores, uma garrancharia pelada, enfeitava-se de penas. Desejou ver aquilo de perto, levantou-se, botou o aió a tiracolo, foi buscar o chapéu de couro e a espingarda de pederneira.
 Suspirou. Que havia de fazer? Fugir de novo, aboletar-se noutro lugar, recomeçar a vida. Levantou a espingarda, puxou o gatilho sem pontaria. Cinco ou seis aves caíram no chão, o resto se espantou, os galhos queimados surgiram nus. Mas pouco a pouco se foram cobrindo, aquilo não tinha fim.
 Fabiano sentou-se desanimado na ribanceira do bebedouro, carregou lentamente a espingarda com chumbo miúdo e não socou a bucha, para a carga espalhar-se e alcançar muitos inimigos. Novo tiro, novas quedas, mas isto não deu nenhum prazer a Fabiano. Tinha ali comida para dois ou três dias; se possuísse munição, teria comida para semanas e meses.
 Examinou o polvarinho e o chumbeiro, pensou na viagem, estremeceu. Tentou iludir-se, imaginou que ela não se realizaria se ele não a provocasse com idéias ruins (Ramos, 2009, p. 110-111).

O silêncio proporcionado pela ausência das falas humanas permite ouvir somente o farfalhar das penas, o rumor de asas que assombra os sertanejos,

pois as aves bebem toda a água do bebedouro aumentando a velocidade da chegada da seca. Fabiano diante desta constatação sente-se desanimado e inicia a atirar sem mira, atira ao acaso, pois, a sua vontade não é de uma cruel matança, mas o sentido de ter alimentos para os próximos meses, os quais serão de penúria. Devido à penúria ele evita pensar na viagem. Diferentemente do silêncio espontâneo de *Vidas Secas*, o silêncio é sempre solicitado pelo *señorito Iván*, para não espantar *las palomas*. Os únicos sons que devem existir na caçada é o barulho dos tiros e da troca de cartuchos, que deve ser rápida para aumentar a velocidade do abate das *palomas*:

[...] el niño empezó bien pronto a cazar. Y siempre con la escopeta en la mano, siempre, pim-pam, pim-pam, de día y de noche, en invierno o en verano. Y [...] con apenas trece años, el Ivancito quedó entre los tres primeros, que había momentos en que tenía cuatro pájaros muertos en el aire, algo increíble, un chico tan pequeño entre los mejores cazadores de Madrid.

Y decidió que Paco, el Bajo, fuera el mejor, y el Ivancito le entregó un día dos cartuchos y una escopeta vieja y le dijo:

–Cada noche, antes de acostarte, mete y saca los cartuchos de la escopeta hasta cien veces, Paco, hasta que te canses.

Y Paco, el Bajo, que obedecía porque él era así, cada noche, antes de acostarse, ris-ras, abrir y cerrar la escopeta, ris-ras, meter y sacar los cartuchos, que la Régula:

–¿Estás tonto, Paco?

Y Paco, el Bajo:

–El Ivancito dice que puedo ser el mejor (Delibes, 1996, p. 54-55).

[...] el señorito se preparaba y ¡pim-pam!

–¡Dos, la pareja!

–Calla la boca, tú.

Y ¡pim-pam!

–¡Otras dos más! – gritaba Paco en lo alto sin poder callarse.

Y el señorito Iván:

–¿Es que no puedes callarte? (Delibes, 1996, p. 69).

O fascínio pela caçada se manifesta logo cedo no espírito do *señorito Iván* e não importa se há a morte de criaturas vivas em pleno ar, o importante é o destaque em ser o melhor. Tanto que o seu secretário precisa adaptar-se à sua rotina e desejos para se tornar também o melhor em servir. A precisão da mira e a morte das aves pelo *señorito Iván* são o contrário da imprecisão e da morte das arribações por Fabiano.

O sentimento de superioridade é a motivação do *señorito*, o único sentimento de Fabiano é de revolta contra toda opressão sofrida pelo patrão,

pelo soldado amarelo e o sacrifício de Baleia. Por isso, toda sua revolta é transferida para as aves, que estão dentro do movimento de opressão contra Fabiano, mesmo que elas busquem a sobrevivência, igualmente a ele:

Como andariam as contas com o patrão? Estava ali o que ele não conseguiria nunca decifrar. Aquele negócio de juro engolia tudo, e afinal o branco ainda achava que fazia favor. O soldado amarelo...

Fabiano, encaiporado, fechou as mãos e deu murros na coxa. Diabo. Esforçava-se por esquecer uma infelicidade, e vinham outras infelicidades. Não queria lembrar-se do patrão nem do soldado amarelo.

– Miseráveis.

A cólera dele se voltava de novo contra as aves. Tornou a sentar-se na ribanceira, atirou muitas vezes nos ramos do mulungu, o chão ficou todo coberto de cadáveres. Iam ser salgados, estendidos em cordas. Tencionou aproveitá-los como alimento na viagem próxima (Ramos, 2009, p. 112-113).

Assim sendo, percebemos que Fabiano continua no movimento de luta para esquecer as ofensas e seguir com os planejamentos para a viagem próxima. Já, a impiedade do *señorito Iván* ao dispor de sua posição chega ao ponto de ordenar que *Paco, el Bajo*, cegue as aves, as quais servem de isca para atrair outros pássaros na caçada:

Y el señorito Iván, que tenía ese día muchas ganas de cazar, que el cielo estaba negro por el gran número de palomas que pasaban, mandó:

–Pues deja ciego al palomo y no perdamos más tiempo.

Y Paco, el Bajo, preguntó:

–¿Lo dejo ciego, señorito Iván, o le hago un capirote con el pañuelo?

Y el señorito Iván:

–¿No me has oído?

Y Paco, el Bajo, cogió el cuchillo y sacó los ojos del pájaro y los movimientos del palomo ciego conseguían acercar a más pájaros que de costumbre y el señorito Iván le dijo:

–Paco, tienes que dejar ciegos a todos los palomos, ¿oyes? Con los capirotes entra la luz y los animales no reaccionan como deben (Delibes, 1996, p. 71).

Dessa forma, a diferença de sentimentos para com as aves, os sons dos disparos e trocas de cartuchos e a consciência dos caçadores são totalmente dispare. Mas, há um objeto em comum que une a morte de Baleia e *La Milana*: a espingarda ou *la escopeta*. Refletindo sobre o significado do objeto para as

situações, a espingarda é um instrumento de salvaguarda da família nos momentos de perigo, não tem uma função específica para a caçada. A *escopeta*, que é uma extensão do corpo de quem a utiliza, torna-se um símbolo de superioridade humana sobre o animal.

Assim, juntamente com o sentimento de revolta há o sentimento de repúdio contra a espingarda por Fabiano:

Desceu o copiar, atravessou o pátio, avizinhou-se da ladeira pensando na cachorra Baleia. Coitadinha. Tinha-lhe aparecido aquelas coisas horríveis na boca, o pêlo caíra, e ele precisara matá-la. Teria procedido bem? Nunca havia refletido nisso. A cachorra estava doente. Podia consentir que ela mordesse os meninos? Podia consentir? Loucura expor as crianças à hidrofobia. Pobre da Baleia. Sacudiu a cabeça para afastá-la do espírito. Era o diabo daquela espingarda que lhe trazia a imagem da cadelinha. A espingarda, sem dúvida (Ramos, 2009, p. 110-111).

A *escopeta*, enquanto objeto de extensão corporal, é utilizada para representar toda sua emoção destrutiva diante das *palomas* e *La milana*. O aborrecimento do *señorito Iván* corresponde ao insucesso da caçada e a falta do secretário, pois, “[d]efinitivamente sem o secretário *Paco*, *el Bajo* para suas caçadas e sendo um aficionado do ato de caçar, *Iván* faz uso de *Azarías* para auxiliá-lo” (Paraquette, 2016, p. 39). Esses sentimentos o fazem parecer um louco e acaba por disparar em todas as direções, os disparos são a concretização da divergência entre as matanças ocorridas nos romances:

Y el señorito Iván, entre que no se veía ni un palomo en el cielo y que adivinaba una mala mañana, estaba cada vez más enfadado.

–¡Quieto he dicho, Azarías! ¿Es que no me oyes?

Y entonces el Azarías se quedó muy quieto, sonriendo con su sonrisa de niño inocente, hasta que después de unos minutos aparecieron cinco palomas como cinco puntos negros en el azul pálido del cielo. Y el señorito Iván preparó la escopeta y dijo a media voz:

–Ahí vienen, tira ahora, Azarías.

Pero las palomas no hicieron caso a la llamada, giraron a la derecha y se perdieron en el azul igual que habían venido. Un cuarto de hora después apareció otro grupo y volvió a suceder lo mismo.

[...] el señorito Iván, aburrido de tanto esperar, empezó a disparar a todas partes, a todo pájaro que se movía, que parecía un loco (Delibes, 1996, p. 99-101).

Dessa forma, o *señorito Iván* opera a matança até haver a escassez de pássaros, os quais não têm a mínima chance de defesa contra o extrativismo feito pelo homem. Uma divergência entre as espécies ocorre de acordo com a matança, devido às suas habilidades, Baleia só é morta quando apresenta perigo à família. Os cães são animais que não devem ser mortos, por suas habilidades e conexões com o homem. Assim sendo, uma matança silenciosa ocorre com os animais que podem ser mortos, como as aves e os preás. Por isso, percebemos que há uma dupla representação de uma cadeia alimentar: em *Vidas Secas*, a cadeia alimentar é baseada na sobrevivência e, em *Los Santos Inocentes* é a tentativa de demonstrar a superioridade entre as espécies.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da concepção de mímese aristotélica que é a representação da realidade, através da ficção, podemos pensar numa possibilidade da existência da ligação entre personagens e leitores. Assim, a arte de imitar é o diálogo entre a representação das emoções humana e como estas estão intrínsecas na representação das plantas em *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes*. Para exemplificar essa tentativa dos escritores em representar as plantas, elaboramos a análise dos trechos do conto *Cavalo branco no escuro*, de Caio Fernando Abreu, para constatar a volatilidade das plantas. Ou seja, a capacidade de representação das plantas e de se coadunarem com os personagens humanos para desenvolverem uma relação de percepção da alteridade vegetal através da narrativa. Essa percepção é uma possibilidade de mudança nas relações homem e natureza, em que o ambiente e suas mudanças podem ser sentidos por esses sujeitos.

Segundo Gilton Mendes dos Santos (2020):

A associação entre planta e corpo humano é um recurso bastante presente nas narrativas ameríndias, que tratam tanto dos componentes corporais diretamente relacionados às espécies vegetais como destas em relação ao conjunto de técnicas como práticas (Santos, 2020, p. 133).

A relação entre homens e plantas ocorreu durante muitos anos e ainda na atualidade de modo extrativista, que homens extraem da natureza sem uma reposição adequada. Em *Vidas Secas* e *Los Santos Inocentes* percebemos que as relações entre homens e plantas ocorrem com uma maior fluidez, devido a serem sujeitos e organismos vegetais marginalizados.

Dessa forma, se alguns sujeitos são impelidos para a margem, a forma de comunicação com os que estão no centro da sociedade é pela exploração de seus recursos. Os homens têm suas forças de trabalho exploradas e as plantas seus recursos naturais. Por isso, em a arte de imitar, percebemos que tanto as plantas quanto os homens compartilham sentimentos, principalmente, o sentimento de resistirem a ambientes hostis.

As plantas e os homens conciliam os seus sentimentos por estarem à margem e sofrerem as consequências de um pensamento excludente. Por isso, a partir das obras, podemos analisar a geografia do local, onde se encontram esses sujeitos e plantas. Nesse sentido, por meio do estudo dos cenários percebemos uma representação da geografia real dos possíveis locais, onde ocorrem o enredo. Sendo estes locais: o nordeste brasileiro e a *Extremadura*, na Espanha. Ambientes rochosos, o Nordeste é seco, a *Extremadura* mediterrânica. A fazenda pode ser localizada em qualquer estado nordestino; o *cortijo* está em meio à *la jara*. Assim sendo, a geografia local é composta por plantas, e a representação das plantas brasileiras são os juazeiros, que é a mimese da resistência verde. Resistência vegetal que se confunde com a capacidade humana de resistir. A mimese da árvore espanhola é a *encina*, a árvore em meio às pedras. Ela representa a força ao resistir às altas temperaturas. Ambas as árvores acolhem os sertanejos e campesinos que estão se deslocando por meio da caatinga e de *la jara*. Composto os cenários do Nordeste no Brasil e da *Extremadura* da Espanha. Assim, podemos constatar as relações entre homens e plantas diante de um contexto opressor em que estão envolvidos.

A geografia, as plantas e os homens são componentes concatenados pela literatura, para comporem as representações de mundos reais, através da propagação ficcional. Nesse sentido, a volatilidade das plantas é o mote para constatar sua representação nos textos literários.

Assim, os biomas: brasileiro e espanhol são os espaços das sensitivas secas e inocentes, plantas que se uniram aos homens para demonstrar os

trágicos e sensíveis acontecimentos que ocorrem em meio a esses biomas. Nesse sentido, dois espaços são constatados, sendo um imaginário e outro real. O mundo imaginário é o projetado pelo desejo de vivenciar um mundo aprazível, onde seus sonhos podem se tornar realidade, e não somente possam sobreviver. O mundo real é o centro das dinâmicas das personagens, onde ocorre a sobrevivência. Os sonhos não se realizam e convivem com o eterno retorno da penúria, da falta de recursos devido aos desgovernos dos seus chefes e autoridades.

Assim sendo, os espaços reais são compostos pelas plantas, e suas descrições permitem a doação de um caráter de veracidade aos biomas. Dessa forma, as plantas são sensitivas secas e inocentes, elas estão por todo o espaço ficcional dos romances. Elas sendo sensitivas e inocentes direcionam as ações das personagens, e os sinais emitidos pelas plantas, percebidos ou não pelos personagens, podem mudar o direcionamento dos enredos de acordo com o entendimento dos sinais. Retomando os títulos por meio dos adjetivos secas e inocentes, também remetemos as relações entre as plantas e alguns personagens com sentimentos secos e inocentes.

Dessa forma, os acontecimentos envolvendo as plantas são uma confissão e um crime, e elas estão interligadas aos humanos de acordo com a singularidade de cada situação. Para a confissão ocorrer, iniciaremos com o sentimento de espoliado que afeta Fabiano. Após ele precisar sacrificar a companheira animal, a cadela Baleia, devido à suspeita dela ter contraído hidrofobia. Por ser considerada um integrante da família, a morte do animal afeta a todos, em especial, Fabiano, que sente um remorso, por talvez tenha se precipitado em sacrificá-la. Para não sentir mais esse sentimento, o personagem se acerca das plantas, em busca de um confessor. As plantas são, possivelmente, uma conexão com o mundo sagrado, como demonstrado no soneto de Florbela Espanca. Elas têm o conhecimento da confissão interior de Fabiano, porém seu medo da conexão das plantas com a espiritualidade não o permite uma ligação com a alteridade vegetal, alteridade que acolhe o crime/justiça cometido por *Azarías*. Através de um ato cruel, acontece a morte de *la milana*, ave tutelada por *Azarías*. Assim, arbusto e árvore, em conexão, acolhem *Azarías* em sua dor pela perda da ave, e corroboram com o plano de matar o *señorito Iván*, o qual não demonstra o mínimo respeito à natureza.

Assim sendo, os biomas são identificados através das plantas, que ajudam a compor a estética das obras e partilham dos sentimentos das personagens para a efetivação ou não dos seus atos.

Em os sinais e migração é a observação dos sinais emitidos pelas plantas para o entendimento dos ciclos migratórios e como esses companheiros, humanos e plantas estão juntos durante ambos os processos. “O ciclo de vida humana está estritamente associado ao ciclo cosmológico e à sazonalidade” (Shiratori, 2022, p. 206). Os processos são olhar para as plantas que emitem sinais e, a partir desses sinais, perceber a necessidade de programar o retorno da marcha de fuga das opressões vivenciadas pelos sertanejos e camponeses.

Dessa forma, constatamos que há o deslocamento físico desses sujeitos para a sobrevivência, pois a migração não é um ato voluntário, mas uma dinâmica social, em que essa mobilidade promove a exploração da força de trabalho do migrante. Em meio à migração os sertanejos e camponeses buscam interpretar os sinais enviados pelas plantas, para entender os acontecimentos futuros. Assim, alguns personagens conseguem uma ligação mais profunda com as plantas, enquanto outros são repelidos por elas devido aos sentimentos de superioridade com relação ao mundo natural.

Dentro desse sentimento de superioridade, há aqueles que são subordinados ao ponto de se manterem cegos para as suas possibilidades de contato com as plantas. Dessa forma, durante essa caminhada algumas plantas são companheiras de viagem, desde sementes até às raízes estão juntos, promovendo a alimentação para resistirem à caminhada ou fazendo contato com o personagem foco do desfecho da narrativa.

A ligação entre homens e plantas nos romances é vista através dos corpos dos personagens, eles sentem alguns sintomas a partir da observação dos mesmos sinais enviados pelas plantas. Assim sendo, durante a trajetória há a sinestesia e a vidência por parte de alguns personagens. Há também um processo de sinestesia, mas não de vidência, pois as plantas se envolvem em meio a escuridão para não apontar o final trágico do enredo. A vidência é o ato de vislumbrar o futuro. As personagens tentam vislumbrar o futuro através dos sinais das plantas e a conexão com as memórias do passado. As crianças são menos suscetíveis à sinestesia, mas questionamentos sobre as mudanças das plantas surgem de acordo com suas observações da natureza. Contudo, a

infantil percepção dos vegetais não permite que façam a ligação com os penosos eventos do passado.

Para Evando Nascimento (2021):

Sem essa coabitação solidária entre humanos e não humanos, plantas e animais, descobrindo o que temos deles e o que eles têm de nós, continuaremos habitando mônadas isoladas, dificultando uma *sobrevivência* e uma *sobrevida* a mais longa possível (Nascimento, 2021, p. 157).

Dessa forma, por meio dos sinais e migração, sinestesia e vidência constatamos uma coabitação solidária entre humanos e plantas, em que sentimentos são comuns aos seres, os quais buscam acabar com o sistema opressor, interrompendo a migração estrutural, pois, se houver a migração, que seja por um ato voluntário ou dentro de um equilíbrio climático.

Olhar dialeticamente para os sencientes é entender que os sentidos podem nos guiar durante essa conversa, percebendo os movimentos de interações entre plantas e homens e, animais e homens. A percepção sobre os animais se inicia com a zoocaracterização, que é o processo de criação da personagem animal. O zoescritor é o criador, que por meio das vias física ou mental delinea uma possibilidade de apreensão da alteridade animal.

Dessa forma, o animal escrito é um ser mais próximo a nós, que o animal real. Pois, a ligação afetiva ocorre através do entendimento da projeção subjetiva do personagem, ou seja, não precisamos questionar os sentimentos dos nossos companheiros, sobre o que pensam ou sentem, através da leitura temos acesso à vastidão do mundo animal, pela ínfima parcela da criação do zoescritor. “Adotar o ponto de vista de uma alteridade radicalmente outra é enfrentar o não sabido e demanda um salto, ainda que imaginário, para o outro lado da fronteira” (Maciel, 2023, p. 36). Esse salto não ocorre pela antropomorfização dos animais, mas pela zoocaracterização que pretende não fugir da vivacidade animal. Além disso, “[c]abe a quem se propõe a isso um intenso exercício conjectural, de maneira que a sondagem das subjetividades alheias possa ser feita e traduzida em palavras” (Maciel, 2023, p. 36). Por isso, nossa aproximação para com os animais inscritos no papel ocorre pela proximidade de entendimento do animal em suas diversas facetas.

Para Renata Pallottini (1989):

Como se vê pela leitura da enumeração, os campos se interpenetram, e o que é psicológico leva ao social, o que é físico leva ao psicológico etc. Pouco importa. O importante é que se compreenda ser o total da construção de um personagem um processo de estruturação de um ser [...] fictício, mais ou menos cheio de detalhes, conforme a natureza do texto, mas sempre coerente, capaz de convencer e de cobrar uma espécie de existência própria (Pallottini, 1989, p. 65).

Dessa forma, a existência própria pela representação animal ou zoocaracterização das personagens Baleia e *La milana* foi baseada nessas duas vias: física e mental. As primeiras aparições dos animais apresentam-nos a partir das características físicas. Sendo que o aspecto físico é frágil. A fragilidade corporal é a primeira ligação entre as personagens. Outra ligação entre as personagens é sobre estarem envoltas por um círculo familiar, em que há uma maior conexão afetiva com um dos personagens, Baleia com Fabiano, e *La milana* com *Azarías*.

A partir dessa conexão com as famílias temos aspectos sentimentais, ou seja, aspectos psicológicos sobre a caracterização das personagens animais. No campo das divergências para a constatação da zoocaracterização ocorre que uma é ave e a outra cadela. Expandindo a zoocaracterização para os nomes, Baleia é o símbolo do renascimento, já *La milana* não tem um significado ao certo, porém a entonação da voz de *Azarías*, no momento que se dirige a *Niña Chica* e à ave, é por meio de uma sonoridade carinhosa e terna, sendo uma possibilidade de significação para o nome da ave. Por *Azarías* promover uma ligação entre o nome *Milana* com a personagem *Niña Chica*, a qual também é uma inocente e frágil dentre os personagens, podemos concluir que o significado para o nome *Milana* pode ser uma inocente fragilidade.

Por conseqüente, a zoocaracterização é tudo que se revela sobre a personagem animal. A cada característica física ou mental, a personagem animal se constrói diante de quem o ler. Cabe ao zoescritor dar movimentos e sentimentos aos seres próximos e ao mesmo tempo distantes de nós, por meio do salto entre as fronteiras que nos separa, para desvendar a subjetividade animal por meio da zoocaracterização.

A conexão entre animais e homens é multifacetada, nos textos analisados ocorre devido aos personagens encontrarem-se à margem da sociedade. Dessa

forma, os pontos de encontro da comparação permitem constatar que o companheirismo da sobrevivência surge a partir da adoção interespecies, tendo o sentimento do cuidado enquanto armadura para a proteção na batalha contra as adversidades. Os personagens partilham de uma trajetória, iniciando com o nascimento até a morte dos personagens animais.

Segundo Florencia Garramuño (2011):

[...] a figuração conjunta e aproximada do animal e do humano esboça fronteiras de passagem que fazem da convivência entre eles um modo de exploração do vivente, para além de toda a distinção, fronteira, identidade ou subjetividade. Animal e humano são [...] coetâneos; isto é, convivem no tempo e no espaço, num mútuo reconhecimento e memória (Garramuño, 2011, p. 107).

Então, a representação do companheirismo entre animais e homens presente na literatura, permite-nos identificar uma ligação entre os personagens, que por mais diversas que sejam as formas de vínculos entre os mesmos. As projeções do homem sobre o animal e do animal sobre o homem estão envoltas em um reconhecimento de si e do outro, através de uma memória configurada por determinado tempo e espaço.

Dessa forma, concluímos que a ligação entre Baleia e Fabiano é semelhante ao vínculo estabelecido por *La Milana* e *Azarías*, pois há o cuidado entre as personagens, que ambas se protegem e se reconhecem como iguais. Baleia reconhece em Fabiano “o cabra”, espécie de entrelugar entre homem e animal; *La Milana* percebe em *Azarías* o sentimento de liberdade, ele não é mais um dentro de um ciclo cotidiano de opressão entre as pessoas, esse sentimento de liberdade liga-se ao voo da ave.

Portanto, “[...] a animalidade não constitui apenas uma noção que se remete às relações entre o homem e o animal, mas se refere também às relações entre o animal e a máquina [...]” (Lestel, 2011, p. 23-24). Assim, a máquina é parte de outro lado da conexão entre as personagens animais, onde suas mortes são por arma de fogo. Os sentidos de Baleia fazem desconfiar do objeto que Fabiano porta e tenta fugir; o contrário de *La Milana*, que identifica *Azarías* em campo aberto, porém seus instintos embotados não a fazem perceber o risco de morte. Baleia é um animal doméstico, mas seus instintos ainda a permitem lutar

pela sua vida, *La Milana* oscila entre um animal doméstico e selvagem, pois tem a possibilidade de voar, mas seus instintos, diferentemente dos de Baleia, não estão atentos para os perigos.

Os sentimentos entre as quatro personagens e as situações impostas pelas vivências permitem a intitulação dessa dinâmica de o companheirismo da sobrevivência, o qual animais e homens optam pela adoção interespecies enquanto forma de resistência. Baleia tem noção da morte através do seu instinto de sobrevivência, *La milana* não tem esse instinto, por isso, não percebe o perigo de vida que corre com a presença do *señorito Iván* e da *escopeta* que ele porta, isso é constatado no capítulo, “*El crimen*”, em que ocorre o crime da morte de *La milana*. A fuga é uma constante no capítulo “Baleia”, a cadela pressente que algo de ruim ocorrerá quando vê o instrumento de sua morte, a espingarda.

O companheirismo silencioso é a constatação sobre o que preenche as lacunas do diálogo entre humanos e animais. Para tal, as relações entre Fabiano e Baleia e *La milana* e *Azarías* são relevantes para entendermos as conexões entre as alteridades através dessa forma de companheirismo. Há uma espécie de linguagem que partilha da linguagem humana e animal. A linguagem animal é abordada por Peter Wohlleben (2019), ao tratar sobre a identificação dos animais a partir dos seus nomes.

De acordo com Peter Wohlleben (2019):

A ciência ainda está engatinhando nessa questão, assim como em tantas outras. Afinal, atribuir um nome a outro ser é uma forma avançada de comunicação que, [...] é dominada por muitas espécies de animais. Até os peixes, que consideramos criaturas silenciosas, fazem parte dessa lista, mas até agora só sabemos que eles usam os sons para encontrar um parceiro ou defender o território. (Wohlleben, 2019, p. 108)

Existe o uso de um código linguístico por parte dos animais em suas interações, assim como a linguagem humana é usada. Há uma terceira forma que é entre humanos e animais, em que gestos, sons e sentimentos são utilizados enquanto código linguístico para a comunicação. Assim sendo, os personagens animais e humanos interagem por meio deste companheirismo silencioso, que palavras humanas e sons animais são dispensáveis, pois as trocas ocorrem através de sentimentos comuns aos personagens.

Os sentimentos de revolta, fuga, superioridade e destrutividade são integrantes da comunicação. Homens e animais através das emanções sentimentais dão sentido as suas vivências, que ações e reações são heterogêneas e heteronômicas. Ainda dentro dessa relação heterogênea e heteronomia ocorre uma matança silenciosa, em que há uma escolha sobre quais animais são mortos e outros não, pois são companheiros domésticos ou selvagens. As aves mortas nas obras acontecem por motivações diferentes. O sentimento de sobrevivência, em *Vidas Secas*, é a motivação para que Fabiano mate algumas aves, deixando um rastro de penas no chão. Já, o rastro de penas pelos ares é devido à morte das aves pelo *señorito Iván*, que tem enquanto motivação ser o melhor caçador, também incluso nesse sentimento está o prazer pela caçada, na subjugação dos animais, sentimento que despontou desde muito cedo no íntimo do personagem.

O silêncio dessa matança surge de duas maneiras: a primeira é de forma natural, Fabiano encontra-se sozinho e somente ouvimos alguns disparos de arma de fogo, temos acesso aos seus pensamentos por meio da narração. Outro som ainda audível é as asas das aves em voo. Mas, em todos os outros momentos, que Fabiano opera a matança das aves o silêncio é uma constante. A segunda maneira de silêncio é sempre ordenada pelo *señorito Iván*, pois sem o silêncio as aves não se aproximam, dificultando sua excelência na caçada. A todo o momento ele pede que seus secretários façam silêncio, para poder atingir o maior número de aves através dos disparos com a *escopeta*. O objeto espingarda ou *escopeta*, que promoveu uma ligação entre as mortes das personagens animais Baleia e *La milana*, possui significações diferentes para seus portadores, para Fabiano a espingarda não tem um uso exclusivo, para o *señorito Iván* a *escopeta* é uma extensão de seu corpo, sua integração com o objeto é para consagrar seu sentimento de superioridade e desdenho pela vida animal.

As obras permitem constatar que o companheirismo silencioso é uma relação entre homens e animais, que há uma real comunicação por meio dos desejos e projeções de ambos os lados. O silêncio representa a vivência desses sujeitos que de diversas formas interagem entre si, eles agem e reagem de acordo com os contextos por meio de uma linguagem específica, que não é humana, nem as formas de interações usadas pelos animais.

Dessa forma, percebemos que uma comunicação nasce dessa relação, em que os sentimentos instituídos são a centralidade para a conexão entre bichos e homens.

Assim sendo, esse estudo centrou-se na análise do companheirismo entre homens e plantas, e homens e animais. Então, essas duas vias de análises não encerram outras possibilidades de estudos envolvendo as três espécies em uma única forma de companheirismo. Pois, a triangulação das relações é unida por sentimentos e ações. Assim, o presente estudo esquadrinha algumas ligações que podem ser vistas futuramente de maneira holística.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. *História dos animais*. Tradução: Maria de Fátima Sousa e Silva. – São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A flor e náusea*. In: _____. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 13-14.

_____. *O gato solteiro e outros bichos*. Rio de Janeiro: Record, 2022.

ABREU, Caio Fernando. *Cavalo branco no escuro*. In: _____. *O ovo apunhalado*. São Paulo: L&PM Pocket, 2001.

ABREU, Isabela Maria de. *Do local ao universal: o caminho de Miguel Delibes*. In: _____. *Poéticas da Guerra Civil Espanhola / Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento (org.)*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2016.

ADAMS, Carol J. *a política sexual da carne: A relação entre o carnivorismo e a dominância masculina*. São Paulo: Alaúde Editorial, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

BERGER, John. *Por que olhar para os animais?*. São Paulo: Fósforo, 2021.

BANDEIRA, Manuel. *O bicho*. In: _____. *Para querer bem / organizado por Bartolomeu Campos de Queirós..* – Belo Horizonte, MG: Boa Viagem, 2018, p. 97.

BRUMES, Karla Rosário. SILVA, Márcia da. *A migração sob diversos contextos*. Bol. geogr., Maringá, v. 29, n. 1, p. 123-133, 2011.

BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. *Relações entre sensações sinestésicas, estados emocionais e estruturas musicais*. Belo Horizonte, MG: Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Ciências Biológicas – UFMG, 2014.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Os poros flóridos, IV*. In: _____. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 99.

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: _____. *A personagem de ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Ficções e confissões, ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARABALLO, Germán Bula. *¿Qué es la ecocrítica?*. Revista Logos Nº 15: 63-73 / Enero – junio de 2009. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/330757916/ecocritica-definicion>>. Acesso em 13 de setembro de 23.

COSTA, Lígia Militz da. *A questão da mímese*. In:_____. A poética de Aristóteles. São Paulo: Ática, 2006, p. 5-6.

CHION, Michel. *Caracterização*. In:_____. O roteiro de cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 226-228.

COCCIA, Emanuele. *Raízes*. In:_____. A vida das plantas uma metafísica da mistura. Lisboa – Pt: Sistema Solar, 2019, p. 111-119.

COUTO, Mia. *Raízes*. In:_____. Contos do nascer da Terra. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 195-200.

CERRATINGA. *Umbu*. In:_____. Instituto Sociedade, População e Natureza ISPN. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.cerratinga.org.br/especies/umbu/#:~:text=As%20ra%C3%ADzes%20do%20umbuzeiro%2C%20em,car%C3%A4ncia%20grave%20de%20vitamina%20C.>>>. Acesso em 28 de setembro de 2023.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS SIGNIFICADO DOS SÍMBOLOS E SIMBOLOGIAS. *Baleia*. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/baleia/>>. Acesso em 18 de dezembro de 2022.

DELIBES, Miguel. *Los Santos Inocentes*. Madrid/Espanha: Universidad de Salamanca, 1996.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou: (a seguir)*. Tradução: Fábio Landa. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ESPÉCIE DO MÊS: CATINGUEIRA. *Núcleo de Ecologia e Monitoramento Ambiental. Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF)*, 2019. Disponível em: <https://www.nema.univasf.edu.br/site/index.php?page=newspaper&record_id=40>. Acesso em 20 de setembro de 2023.

ESPÉCIE DO MÊS: XIQUE-XIQUE. *Núcleo de Ecologia e Monitoramento Ambiental. Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF)*, 2020. Disponível em: <https://nema.univasf.edu.br/site/index.php?page=newspaper&record_id=46>. Acesso em 20 de setembro de 2023.

ESPANCA, Florbela. *Desejos Vãos*. In:_____. Sonetos. Amadora, Portugal: Bertrand, 1978. E-book. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000093.pdf>>. Acesso em 20 de setembro de 2023.

FERREIRA, Odsson. *Ninfas*. Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/ninfas>>. Acesso em 23 de maio de 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. *Região compartilhada: dobras do animal-humano*. In: _____. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

GOFFAMAN, Erving. *Estigma e Realidade*. In: _____. *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Tradução: Fábio Mascarenhas Nolasco. – São Paulo: Edipro, 2019.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HANSEN, Júlia de Carvalho. *Seiva, veneno ou fruto*. Belo Horizonte (MG): Chão da Feira, 2016.

JUAZEIRO. *Portal São Francisco*, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/biologia/juazeiro#:~:text=Juazeiro%20%C3%A9%20uma%20%C3%A1rvore%20nativa,consist%C3%Aancia%20membranosa%2C%20largas%20e%20verdes.>>. Acesso em 15 de setembro de 2023.

JATOBÁ. *Árvores da UENF*, [s.d.]. Disponível em: <<https://uenf.br/projetos/arvoresdauenf/especie-2/jatoba/>>. Acesso em 19 de setembro de 2023.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019, p. 66.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

LAGE, Andrea Baruqui. *A presença do crime na obra de Plínio Marcos: Dois perdidos numa noite suja*. In: _____. *Literatura brasileira e crime*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2008. p. 33-37.

LESTEL, Dominique. *A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”*. In: _____. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LA ENCINA, EL ÁRBOL MÁS REPRESENTATIVO DE LA PENÍNSULA IBÉRICA. *Carrasco Ibérico*, [s.d.]. Disponível em: <<https://carrascoibericos.com/encina-arbol-representativo-peninsula-iberica/>>. Acessado em 15 de setembro de 2023.

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

_____. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

_____. *O animal escrito – Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editora, 2008.

_____. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. São Paulo: Editora Instante, 2023.

MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Tradução: Regina Silva. – São Paulo: Ubu Editora, 2019.

_____. *Raízes do subsolo*. In:_____. *A planta do mundo*. Tradução: Regina Silva. – São Paulo: Ubu Editora, 2021, p. 59-70.

_____. *Árvores solitárias*. In:_____. *A incrível viagem das plantas*. Tradução: Regina Silva. – São Paulo: Ubu Editora, 2022, p. 96-113.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *Materialismo histórico e espaço geográfico em Vidas Secas, de Graciliano Ramos*. In:_____. *O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2. ed. Mem Martins: Europa-America, 1970. (Biblioteca universitaria,19)

MARQUES, Ana Martins. *Um jardim para Sylvia*. In:_____. *O livro dos Jardins*. São Paulo: Editora Quêlônio, 2023, p. 29-30.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NASCIMENTO, Magnólia Brasil Barbosa do. *Uma leitura brasileira de Miguel Delibes*. In:_____. *Miguel Delibes: novas leituras críticas de sua obra*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p. 139-146.

OLIVEIRA, Sadat. *Mitologia Medieval: Bestiários, Animais fantásticos da Idade Média*. Kindle Amazon: Independente, 2021.

OFICINA DE ERVAS. *Mucuna*. In:_____. *Oficina de Ervas Farmácia de Manipulação*. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.oficinadeervas.com.br/mucuna>>. Acesso em 28 de setembro de 2023.

PARAQUETTE, Andreia. *As Vozes da Violência em Los Santos Inocentes, de Miguel Delibes*. In: _____. *Poéticas da Guerra Civil Espanhola / Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento (org.)*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2016.

PALLOTTINI, Renata. *A caracterização do personagem*. In: _____. *Dramaturgia a construção do personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 62-75.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ROQUE, Ana Raquel Martins. *A fisionomia na caracterização de personagens*. In: _____. *O estudo fisionómico na caracterização de personagens*. Lisboa – PT: Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, 2011, p. 41-60.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia e meio ambiente*. In: _____. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, Londrina: Eduel, 2015, p. 113-134.

VOZES VEGETAIS: DIVERSIDADE, RESISTÊNCIAS E HISTÓRIAS DA FLORESTA /organizado por Joana Cabral de Oliveira et al.– São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta dos animais*. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

_____. *A vida secreta das árvores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.