

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES
Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários - PPGL

WAGNER APARECIDO SILVA

**TOPOFILIA, TOPOFOBIA E TOPOCÍDIO EM *CAMPO GERAL*, DE GUIMARÃES
ROSA**

MONTES CLAROS, MG
Abril de 2025

WAGNER APARECIDO SILVA

**TOPOFILIA, TOPOFOBIA E TOPOCÍDIO EM *CAMPO GERAL*, DE
GUIMARÃES ROSA**

Texto de qualificação de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários (PPGL), na Universidade Estadual de Montes Claros, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof^a Dr^a. Ilca Vieira de Oliveira

**Montes Claros – MG
Abril de 2025**

WAGNER APARECIDO SILVA

**TOPOFILIA, TOPOFOBIA E TOPOCÍDIO EM *CAMPO GERAL*, DE
GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários (PPGL), na Universidade Estadual de Montes Claros, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof.: Dra Ilca Vieira de Oliveira

Banca Examinadora

.....

.....

.....

Montes Claros – MG
Abril de 2025

Dedico este trabalho: ao meu pai, aos padres: monsenhor Rocha e Cícero Leonardo Silveira Lima, ao rabino Arquimedes Aguiar, ao irmão Pedro e Marilene Félix e a todos aqueles que contribuíram para que eu pudesse um dia chegar a um mestrado na arte literária.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Yahweh, Deus do meu pai, por ter me concedido a vida, o conhecimento, a graça do Espírito Santo e a salvação em Cristo Jesus seu Filho Unigênito e porque até aqui me tem ajudado.

Agradeço ao meu amor, que mesmo não gostando de literatura e nem de estudar, apoiou em todos os momentos e situações na trajetória dessa pesquisa.

Agradeço aos padres e aos irmãos da nossa comunidade rural da Arquidiocese de Montes Claros que contribuíram em oração, com os talentos e esforços para que eu pudesse desenvolver esta pesquisa.

Agradeço Raire, meu fiel escudeiro, amanuense, pelo auxílio na parte da informática. Sem ele não seria possível este trabalho no formato digital. Agradeço a paciência!

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pelos 23 meses de financiamento à pesquisa;

Agradeço à professora Dra. Ilca Vieira de Oliveira por ter me orientado, ajudado com aquilo que é competência do orientador e, acima de tudo, com o auxílio solidário naquilo que não é. Agradeço a ela por me orientar, dar suporte teórico, bibliográfico, por sempre me ajudar a recomeçar quando eu não tinha ânimo e sempre despertar na gente “o melhor da gente”. E aos professores, Dr. Marcos Esdras Leite, Dr. Ricardo Palhares e Dr. Cássio Alexandre da Silva, do Departamento de Geociências da Unimontes, pelo suporte na parte geográfica, pela formação cartográfica e de mapas mentais oferecida no Sistema de Informação Geográfica (SIG) e por sempre serem otimistas, implantar otimismo e deixar as inúmeras ocupações deles para “correrem atrás” de tudo que pudesse me ajudar na minha pesquisa e serem meus coorientadores, informalmente;

Agradeço aos professores do PPGL das disciplinas optativas, a saber: professor Danilo Barcelos, da disciplina “Literatura, Espaço e Identidade”, ao professor Márcio Jean Fialho de Sousa, da disciplina “Literatura, Sociedade e Memória” e ao professor Antônio Wagner, da disciplina “Tópicos Especiais em Literatura”, cujas aulas tão proveitosas, contribuições dos autores estudados e produções escritas renderam boa parte da elaboração deste trabalho.

Agradeço aos colegas do mestrado que, de uma forma ou de outra, me ajudaram nas minhas dificuldades, sobretudo as colegas Débora Anísia e Wyara Monteiro. Essas duas foram Anjos de Deus na minha caminhada neste mestrado. O que seria de mim no mestrado sem essas duas?

“A infância é um jardim do qual o ser humano foi expulso e pelo que se lamenta sempre”
(Yi- Fu Tuan).

“A paisagem jamais se apresenta como um panorama, mas como cena móvel, animada por um
jogo de sombras e luzes” (Michell Collot).

“Senhor tolere. Lugar sertão se divulga!”
(Guimarães Rosa)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar “geoliterária e geopoeticamente” as ocorrências da tríplice significação das vivências do menino no lugar (topofilia, topofobia e topocídio) na narrativa “Campo geral”, de Guimarães Rosa. Por assim ser, é que se sustenta em pressupostos teóricos que têm como ponto de partida as relações infantis com/no lugar e com/ na paisagem, conforme preconiza a geografia, e, como ponto de chegada a abrangência semântica que essas duas categorias geográficas adquirem quando são estudadas em seus sentidos ficcionais, fabulados e transfigurados no texto literário rosiano. Mediante o método analítico textual, leituras de bibliografias, elaboração dos mapas mentais é que foi desenvolvida esta reflexão e foi definido o objeto de estudo tal como disposto neste trabalho. Em *Campo Geral*, a percepção de lugar e paisagem revela o processo de autoconstrução de um menino que desenha sua relação topográfica, seu mapa mental, paisagens do medo e seu território demarcados a partir da imposição e padrões do modo de viver dos adultos. A relação topofílica da criança com o lugar identifica-se nos aspectos: (1) a terra, seu lar e família, devaneios, imaginários e sonhos, educação, religiosidade e ofício; (2) paisagem e animais; e (3) os brinquedos e os outros. A topofobia concretiza-se em dois aspectos: (1) Medo no/do lugar e (2) Medo na/ da paisagem. O que materializa o topocídio na “estória” é a desterritorialização dos lugares e paisagens construídas mentalmente e das paisagens naturais; a consequente “perda da inocência” do menino e a morte das espécies nativas do lugar que carregam em si a significação do ser na simbologia que tipificam. A relevância deste estudo reside no quanto a apropriação desta temática mostra-se contributiva para o ensino/aprendizagem de geografia e literatura no que tange à construção dos mapas mentais que possibilitem à criança cartografar suas identidades, experiências e pertencimentos aos lugares e paisagens. E ainda para conduzir reflexões que auxiliem nas tomadas de decisões que acionem o preservar das memórias e fortalecimento da estabilidade dos espaços da criança e ativismo das vozes infantis nas paisagens e lugares naturais e construídos.

PALAVRAS-CHAVES: Amor pelo lugar; Medo do lugar; Morte do lugar; Paisagem; Geoliteratura.

SUMMARY

This research aims to analyze "geoliterarily and geopolitically" the occurrences of the tripartite meaning of a boy's experiences in the place (topophilia, topophobia, and topocide) in the narrative "Campo geral" by Guimarães Rosa. It is supported by theoretical assumptions that start with children's relationships with/in the place and with/in the landscape, as geography advocates, and culminate in the semantic scope that these two geographical categories acquire when studied in their fictional, fabricated, and transfigured meanings within Rosa's literary text. Through the textual analytical method, reading bibliographies, elaboration of mind maps, this reflection was developed and the object of study was defined as set forth in this work. In "Campo Geral", the perception of place and landscape reveals the self-construction process of a boy who draws his topographic relationship, mental map, landscapes of fear, and his territory marked by the imposition and patterns of adult ways of living. The child's topophilic relationship with the place is identified in the following aspects: (1) the land, his home and family, daydreams, imaginations and dreams, education, religiosity, and craft; (2) landscape and animals; and (3) toys and others. Topophobia is accomplished in two aspects: (1) Fear in/of the place and (2) Fear in/of the landscape. What materializes topocide in the "story" is the deterritorialization of the mentally constructed places and landscapes and the natural landscapes; the consequent "loss of innocence" of the boy and the death of native species of the place that carry within themselves the significance of being in the symbolism they typify. The relevance of this study lies in how the appropriation of this theme proves to contribute to the teaching/learning of geography and literature regarding the construction of mental maps that enable children to cartograph their identities, experiences, and belonging to places and landscapes. Furthermore, it aims to lead reflections that assist in decision-making that promotes the preservation of memories and strengthens the stability of children's spaces and the activism of children's voices in natural and constructed landscapes and places.

KEYWORDS: Love for place; Fear of place; Dead of place; Landscape; Geoliterature.

SUMÁRIO

Prólogo.....	11
Introdução	13
Capítulo 1. Topofilia	21
1.1. Um chamado João.....	23
1.2. A prosa-poética em <i>Campo Geral</i>	30
1.3. Geoliteratura e geopoética e <i>Campo Geral</i>	37
1.4. Topofilia em <i>Campo Geral</i>	42
1.4.1. Topofilia na comunhão de Miguilim com o lugar: a terra, seu lar, sonhos, educação e tradições	45
1.4.2. Topofilia manifesta na paisagem e animais em <i>Campo Geral</i>	56
1.4.3. Topofilia e brinquedos e na relação de Miguilim com os outros.....	63
Capítulo 2. Topofobia.....	69
2.1. Medo do/no lugar na “estória” de Miguilim.....	72
2.2. Medo na / da paisagem.....	80
Capítulo 3. Topocídio.....	86
3.1. Morte das espécies nativas na fauna e flora do Mutum	91
3.2. “Perdas” e “ganhos” físicos e psíquicos na trajetória do ser menino.....	97
3.3. (Des)(re)territorialização: morte dos símbolos e vínculos contruídos com/no lugar.....	102
Considerações Finais	109
Referências	112

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Ilustração para Miguilim, *Campo Geral*
Figura 02 - As cinco categorias da geografia
Figura 03 - Mapa mental da relação tofófica de Miguilim com o Mutum
Figura 04 - Árvore genealógica de Miguilim
Figura 05 - Mapa mental da topofobia em *Campo Geral*
Figura 07 - Mapa mental do topocídio em *Campo Geral*
Figura 08 - Mapa mental do topocídio em *Campo Geral*

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

- 01 CG – *Campo Geral*
- 02 CB – *Corpo de Baile*
- 03 ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente
- 04 GSV- *Grande Sertão: Veredas*
- 05 GR – Guimarães Rosa
- 06 INPE – Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais
- 07 MM – *Manuelzão e Miguilim*
- 08 NS – *Noites do Sertão*
- 09 PE – *Primeiras Estórias*
- 10 Tt – *Tutameia (Terceiras Estórias)*
- 11 Sg- *Sagarana*

PRÓLOGO

No dia 09 de dezembro de 2022, eu fui aprovado no processo seletivo do mestrado em Letras/Estudos Literários, do Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários (PPGL), da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Mais do que uma aprovação, foi o início de sonho, visto que eu sempre tive vontade de cursar esse mestrado, desde sua instituição em 2008, mas o serviço público no âmbito da Secretaria de Estado do Meio Ambiente era um entrave, devido à conciliação de horários. Apesar da conclusão do mestrado em Geografia por essa mesma universidade, em 2022, o sonho do mestrado na área de minha primeira graduação (Letras é a de que disponho de maior aquisição de conhecimento, pois Geografia é mutável a cada segundo) permanece apenas um sonho.

A aprovação no processo seletivo significou também uma surpresa, porque quando me lancei à apresentação do projeto para esse mestrado em Letras, eu pensei: “É uma tarefa quase impossível, por que qual professor do programa iria se dispor a orientar um projeto cuja temática seja geoliteratura?” No Departamento de Geociências da Unimontes, quando elaborei o projeto, alguns professores encorajaram-me: “Tente, porque o máximo que você pode conseguir, em termos de perdas, será um “não”! Há uma professora no PPGL que trabalha com a categoria paisagem (mas na perspectiva literária!) e há outra professora que desenvolve pesquisas sobre Guimarães Rosa! Uma das duas talvez possa se interessar pelo projeto!”

E assim foi. O que era sonho, tornou-se um percurso para caminhar em direção à realidade da defesa da dissertação geoliterária. A professora Dra. Ilca Vieira de Oliveira aceitou meu projeto e então, a partir de 13 de março de 2023, iniciamos a caminhada até chegarmos aqui. Não foi fácil, mas o mais maravilhoso da chegada é justamente o difícil percurso, porque é ele que ajuda na aquisição de maturidade literária, psíquica e espiritual.

A proposta inicial do projeto tinha como objetivo desenvolver o estudo da tríplice relação do sujeito com o lugar (topofilia, topofobia e topocídio) em Guimarães Rosa, mas em abril de 2023, no primeiro encontro, a referida orientadora deixou claro: “Guimarães Rosa é muito amplo, complexo e infundo! Uma vida inteira é insuficiente para estudar Guimarães Rosa, imagina vinte e quatro (24) meses ... Eu sugiro a escolha de uma das obras dele, um conto, uma novela, um romance... Vamos estabelecer até junho para você escolher, faremos o ajuste no projeto e vamos caminhar!”

Fiquei muito feliz com essa sugestão dela, porque só depois da aprovação no processo seletivo, eu comecei a me preocupar com essa questão de quão amplo é GR. Findo o prazo que ela estabeleceu, eu escolhi a “estória” de Miguilim, ou, seja a novela *Campo geral* que também

é uma das narrativas de *Manuelzão e Miguilim*. Escolhi a “estória” de Miguilim, porque é uma teoria e crença minha que nela, Guimarães Rosa escreveu minha história antes de eu nascer. Eu só descobri isso quando esse livro foi indicado ao vestibular da Unimontes, em 2005. A narrativa é a minha infância, até o dia feliz que veio um padre e me tirou do ambiente opressor que era minha casa.

Eu cheguei à conclusão, a partir da minha vivência na Geografia e no mestrado em Geografia que o ideal para contar a experiência do/no lugar, da/na paisagem é a partir de nossa própria vivência e de uma “estória” na qual eu me vi. Eu poderia ter escolhido outros dos livros de GR, porque é meu escritor do coração, é meu ídolo literário e dorme à minha cabeceira, mas criança normalmente é fidedigna, é direta e simples, e, julguei que a análise do lugar e paisagem do ponto de vista infantil encanta, rende boas “estórias”, diverte e emociona.

Este trabalho custou-me lágrimas, porque o livro possibilita viajar no tempo e lugar da criança e a gente se enxerga nesse tempo e espaço, na trajetória, nos erros e acertos e nos abusos sofridos. Houve momentos que tinha que parar para respirar e tentar vencer mágoas e ressentimentos. Houve situações no percurso desta pesquisa que medos infantis voltaram em um homem de quatro décadas. Deparei com o desânimo, visto que me vi cutucando feridas antigas, ao escolher como objeto de estudo essa “noveleta”. Mas o término do texto e a leitura amadurecida pelas discussões nas aulas ministradas nas disciplinas do PPGL produziram em mim a mentalidade de que tudo é parte do processo de autoconstrução. As disciplinas ajudaram a refletir e me edificaram, porque os autores lidos e percorridos ajudaram a entender que todo mundo tem suas vivências e que o “opressor” pode ter tido uma vida inteira de opressão.

Agora, é possível ver quão proveitosa foi essa pesquisa! Proveitosa não para minha vida profissional no magistério, já que alcançando êxito nesta dissertação, será meu segundo mestrado, mas eu continuo aqui na zona rural, “consertando cerca de arame, puxando enxada, molhando planta, dando comida bicho...”, quando meu sonho era estar na sala de aula. Mas o mestrado tirou-me um fardo que eu carregava a vida inteira: a mágoa, o ressentimento, a raiva por ter visto minha topofilia esvanecer, por ter tido uma infância marcada pela topofobia e por ter meus lugares e paisagens infantis destruídos pelo topocídio.

Que este estudo se mostre proveitoso para o ensino/aprendizagem geoliterário e geopoético, mas principalmente para a reflexão sobre o auto construir-se e que fomente tomadas de decisões contrárias a toda destruição de lugares e paisagens, naturais e concebidas.

INTRODUÇÃO

Após a publicação de *Sagarana* (1946), em que João Guimarães Rosa marcou a terceira fase modernista com nove contos proporcionadores de reflexões sobre quão holístico é o sertão e o modo com que neste recorte espacial sujeitos e objetos confluem em prol de introspecções, o referido autor prosseguiu a maturidade resultante dessa totalidade sertaneja, ao publicar a narrativa novelística “Campo geral” que é parte integrante do primeiro volume da obra publicada em 1956, ou seja, *Corpo de Baile*, composto pelas narrativas: “Campo geral”, “Uma história de amor” e a “Estória de Lélío e Lina”. O segundo volume datado do mesmo ano traz as histórias: “Recado do morro,” “Cara-de-Bronze” “Dão Lalalão” e “Buriti”.

Em 1964, foram publicadas “estórias” acima listadas, subdivididas da seguinte maneira: o primeiro volume denominado *Manuelzão e Miguilim* (que contém as histórias: “Campo geral” e “Uma história de amor”), o segundo volume *No Urubuquaquá, no Pinhém* (onde estão as histórias: “Estória de Lélío e Lina”, “O recado do Morro” e “Cara de bronze”) e o terceiro volume chamado *Noites do Sertão* (com as histórias: “Dão lalalão” e “Buriti”). Posteriormente e até à presente data, *Campo Geral* já está disponível isolada das sete novelas.¹

Em *Campo Geral*, a voz narrativa conta a “estória” de Miguilim, um menino com idade de oito anos, pertencente ao recorte espacial sertanejo, com suas primeiras descobertas da própria condição de ser e estar naquele seu espaço social (o Mutum). Essa narrativa mostrou-se promissora para o que esta pesquisa propõe, visto que é a interface considerada eficaz para analisar, a partir de experiências infantis, o sentimento afetivo, o medo e a morte no/do lugar. Reforça-se ainda a escolha dessa “estória” devido à concessão do discurso ao menino e, simultaneamente, o aparente apossar-se da voz infantil e tomada para si das vivências e experiências de Miguilim por parte do narrador. Tais ações incutem em quem lê, tanto a busca pela libertação da voz que é apossada, quanto a compreensão das histórias que são permitidas ao menino expressar e, que, se não puderem ser compreendidas na sua plenitude, pelo menos ofereçam vislumbres para refletir sobre a tríplice significação do lugar.

Em conformidade a isso, a referida narrativa será o “pequeno grande” livro de estudo para a concretização daquilo a que se propõe esta pesquisa: analisar as três vertentes da categoria geográfica “lugar” confluyente à paisagem, em uma perspectiva geoliterária e

¹ Aqui, quando a referência é feita à obra publicada isoladamente, o nome dela é grafado em itálico e iniciais maiúsculas (*Campo Geral*), mas quando a ela se refere como narrativa pertencente a *Corpo de Baile* e a *Manuelzão e Miguilim*, então é grafada entre aspas (“Campo geral”), como prescreve a norma culta padrão ao se referir a tipologias e a gêneros textuais.

geopoética, nas quais sujeitos, objetos, espaços, imagens, memórias, lembranças, percepções e introspecções intrínsecas às vivências e experiências do personagem Miguilim possam ser desencadeadores de reflexões que conduzam à abstração do sentimento de afeição/comunhão pelos/com os lugares e paisagens (topofilia), as aversões e fobias (topofobia) e as desterritorializações e destruições destes espaços (topocídios).

A palavra “lugar”, etimologicamente, origina-se no grego “*tópos*” e traduzido para o latim é: “*locālis*”, donde a variante “*locus*” e, em língua portuguesa é: “lugar”, cujo sentido é amplo² será apresentada neste estudo no aspecto literário-geográfico. Já a palavra “paisagem” que na arte literária sobretudo até o século XVIII esteve ligada à pintura e na geografia desenvolveu-se nos conceitos dos botânicos e naturalistas do século XIX, aqui estará a serviço da significação vestida com roupagem geopoética. A paisagem e lugar a serem percorridos neste trabalho são a paisagem e lugar geoliterários, isto é, enquanto construções mentais e mensurações do vivido transfigurado pela realidade da criança. Como sustenta teoricamente Agrò (2001) no referencial teórico desta pesquisa, analisar lugar em Guimarães Rosa nem permite excluir o lugar geográfico (optar por um “lugar sem lugar”), nem se restringir a um lugar em que predomina o método geográfico e do historiador contemporâneo.

Quanto à problematização que desencadeou a inquietude desta pesquisa, sintetiza-se nas indagações: como o sentimento de afeição pelo lugar, de aversão e fobia e a destruição do lugar e suas (des) (re)territorializações manifestam-se a partir da experiência de Miguilim e que reflexões sobre o universo infantil suscitam, a partir do que é apresentado em *Campo Geral*? De que forma lugar e paisagem são interfaces para amadurecer pesquisas geoliterárias no ensino/aprendizagem de Geografia e Literatura que fomentem tomadas de decisões e adoções de políticas que reafirmem a liberdade de consciência da criança e respeito ao espaço infantil?

Em *Campo Geral*, GR possibilita a percepção de lugar e paisagem em meio às memórias que a voz narrativa revela sobre o personagem Miguilim, já que expressa fazer literário que aproxima prosa poética e geografia ao comportar várias descrições do bioma Cerrado, os aspectos naturais dos morros mineiros, a realidade do sertão, a fauna e o depósito de tradições. O próprio escritor disse, em carta ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizarri-Agrô, que “o plano da estória é simbólico, razão por que não a denominaria ‘Campos Gerais’, mas “Campo Geral”

² Aristóteles nomeia aquilo que nós chamamos de espaço com dois nomes diferentes [em grego]: *Topos* e *chora*. *Topos* é o espaço que um corpo ocupa imediatamente. Este espaço ocupado pelo corpo foi inicialmente configurado pelo corpo (*soma*, em grego). Este espaço tem os mesmos limites que o corpo. Uma observação a este propósito: o limite não é, para os gregos, aquilo pelo qual alguma coisa cessa e toma fim, mas aquilo a partir de onde alguma coisa começa, por onde ela tem seu acabamento. O espaço ocupado por um corpo, *topos*, é o seu lugar”. (Heidegger, 2009, p. 18).

(Rosa, 1972). Assim, a narrativa ao ser denominada “geral”, configura-se como ícone sobre a busca por compreender o ser e estar no mundo em sua totalidade, porém encena gradativamente parte e todo, a fim que nada escape à análise a que se propôs o contador de “estórias”.

Dessa forma, objetiva-se aqui, de forma geral, analisar geoliterária e geopoeticamente as ocorrências de topofilia, topofobia e topocídio, em confluência com a paisagem, a partir do vivido pelo menino na “estória” *Campo Geral*.

E especificamente, este trabalho busca concretizar as seguintes ações:

- a) Identificar, mediante o mapa mental, o sentido afetivo e comunhão de Miguilim com o lugar, nos aspectos telúricos, do lar e família, educação, animais, brinquedos e vivências com os outros;
- b) Utilizar os trechos da narrativa que retratam medos e aversões de Miguilim no lugar e paisagem a fim de refletir sobre o geoliterário topofóbico no recorte espacial infantil;
- c) Interpretar, a partir da “miopia” do menino, perda da inocência e destruição das espécies nativas do Cerrado, como se dá o ciclo de (des)(re)territorialização dos espaços da criança.

A linha de pesquisa “Literatura, Tradição e Modernidade”, segundo o Edital 1/2023, do Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários (PPGL) da Universidade Estadual de Montes Claros tem que a ver com estudos sobre manifestações literárias produzidas em Minas Gerais e investigações sobre as relações do texto literário com a cultura, a história e com a sociedade. Esta investigação enquadra-se nessa linha de pesquisa, porque o objeto de estudo aqui é o recorte espacial “lugar” em confluência com a categoria “paisagem” no contexto de Minas Gerais, a Minas geográfica intrínseca à Minas fabulada.

Entende-se este estudo como contributivo para o que se propõe o programa de Mestrado em Letras/ Estudos Literários, tendo em vista que a análise literária do lugar e paisagem apresenta-se como eficaz para desenvolvimento de estudos sobre introspecção, alteridade, percepção, mas principalmente como fomentador de pesquisas que poderão utilizar o fazer literário rosiano como instrumento de reflexão sobre as identidades da criança com os espaços. O ensino/aprendizagem de Geografia e Língua Portuguesa e suas literaturas podem e devem apropriar-se destes estudos sobre os mapas mentais da relação da criança com o lugar e paisagem, a fim de incutir o pertencimento e a reflexão do ser a partir do recorte espacial de que a criança e adolescente são parte.

A relevância dos mapas mentais é que, para além da cartografia tradicional, eles localizam, representam a partir do espaço vivido e percebido e induzem a reflexões (Archela *et al.*, 2004).

E tal estudo perceptivo, imagético e visual pode ser utilizado no ensino/aprendizagem de literatura infantil e para abordagem da relação dos sujeitos com os lugares e com paisagens construídas e naturais.

Mesmo nos tempos atuais, ainda persiste a desterritorialização dos espaços da criança, materializados no discurso de silenciamento, doutrinação e desrespeito aos direitos e deveres infantis e, portanto, fazem-se necessárias reflexões e estudos na ficção e texto poético que tragam tais temas a debate e suscitem tomadas de decisões em todos os âmbitos das políticas públicas, sobretudo na educação, no sentido de fortificar as identidades e combater as destrutivas desterritorializações de lugares e paisagens naturais e construídos.

No projeto desta pesquisa foi possível identificar que outros estudos na literatura brasileira, com ênfase em Minas Gerais, já foram feitos acerca da categoria “lugar” em Guimarães Rosa e que o lugar foi largamente abordado enquanto “lugar literário”, mas não na perspectiva geoliterária e geopoética que Michell Collot, Yi-Fu Tuan, Anne Cauquelin e Rogério Haesbaert apresentados aqui. Na proposta inicial desta pesquisa, foram identificados alguns estudos sobre a vertente do lugar que expressa afeição/comunhão (topofilia) em *Grande Sertão: Veredas* (1946) nas memórias que a voz narrativa concede ao personagem Diadorim, mas não se identificou análise geoliterária topofóbica e nem de topocídio na literatura rosiana em nenhum estudo acadêmico literário nos anais literários da Universidade Estadual de Montes Claros, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e nem no *Google Acadêmico*.

Em meio às referidas buscas, o livro *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa* (2008) mostrou-se permeado de elementos topofílicos e de grande auxílio nesta pesquisa no aspecto da relação homem/meio, dos relatos de campo rosianos, registros com caráter de relatórios de um homem “viajor”. Somados a essas contribuições, os estudos presentes em “O olhar de Miguilim”, em que Soares (2001) ocupa-se predominantemente com os cenários, características peculiares de personagens em *Campo Geral* e reflexões psicologizantes trazem bons elementos topofílicos. E os fragmentos da tese “Poética do atrito: pedras, jogo e movimento no Grande Sertão”, de Rebello (2011) possibilitaram variadas inferências para complementar as considerações deste trabalho sobre a topofilia na estória de Miguilim.

Na investigação preliminar desta pesquisa, encontrou-se abordagem acerca de topofobia em literatura brasileira sertaneja, mas não especificamente em *Campo Geral*. Foi identificado nos arquivos do PPGL um texto dissertativo intitulado: “(De) cifrando enigmas: coragem e medo em Grande Sertão: Veredas”, mas nele, Pereira (2017) enfoca o medo em uma perspectiva psicológica e filosófica. Ademais, nos estudos citados, lugar e paisagem foram detectados com

abordagens puramente literárias, mas geograficamente são duas categorias distintas, enquanto no texto subjetivo são interdependentes e indissociáveis, à luz do que Tuan (2012), Michel Collot (2013) e Ane Cauquelin (2007) defendem. Aqui, a apresentação das categorias lugar/paisagem será exposta nas nuances geográficas e literárias e as três ramificações do lugar serão trazidas em confluência com a paisagem.

O percurso teórico proposto para nortear esta pesquisa parte inicialmente da análise de *Campo Geral*. Para tanto, faz-se necessário trazer os principais conceitos e definições dos autores que contribuem e são citados ao longo de todo esse trabalho em que se buscam as relações de sentido, semelhanças temáticas e de abordagens com a “estória” de Miguelim.

O suporte teórico maior em que se sustenta esta presente temática da tríplice significação do lugar, associa-se a narrativa “Campo geral” com a obra *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (2012), em que o geógrafo Yi-Fu Tuan traz as definições gerais e os conceitos da categoria lugar, na perspectiva da geografia humanística e fenomenológica.

Yi-Fu Tuan, quando considera que os acontecimentos simples podem com o tempo se transformar em um sentimento profundo pelo lugar, introduz o conceito de “topofilia” que incorpora sentimentos de afeição, simpatia e admiração estética por lugares e paisagens valorizadas, o que inclui todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material.

No entanto, a familiaridade das pessoas com o meio onde se vive pode gerar, ao contrário de afeição, o desprezo, a repulsão e a aversão por lugares que são considerados feios ou desagradáveis por provocarem sentimentos de repulsa, desconforto ou medo. Para definir tais sentimentos pelo lugar, Tuan define, em seu livro *Paisagens do medo* (2005) o conceito de topofobia.

Já o “topocídio” é um conceito proposto pelo geógrafo britânico Douglas Porteous e designa um contínuo processo de degradação ou aniquilação deliberada de lugares, paisagens naturais ou construídas, ou ainda monumentos valorizados, desterritorialidades e desterritorializações.

Acerca do caráter geopoético e geoliterário deste estudo, entende-se que estabelecer semelhanças temáticas e de abordagens que envolvam literatura/ciência geográfica tem importância para o estudo geográfico do *tópos* por transcrever as experiências concretas que autor, narrador e personagens têm com os lugares, sendo vistas assim como resultado de percepção do vivido naquele determinado recorte espacial. A ficção prosaica ou poética é vista

na geografia como o encontro entre o mundo objetivo e a subjetividade humana, isto quer dizer que a ficção abarca não apenas os aspectos objetivos da realidade, mas também de sua subjetividade, mediante a transfiguração daquilo que o método histórico e geográfico chamam de “real”.

Nas correntes regionalistas de análise literária em geografia, a literatura é vista como uma forma de se representar o real, embora nesta representação ela não tenha o compromisso com o método que o historiador e o geógrafo contemporâneos lançam mão. Brosseau (1997) compartilha dessa ideia, embora para ele não haja condições de se estabelecer uma correspondência exata entre a paisagem real e a da ficção, pois o romance e fazer poético são representações do real desprovidas do rigorismo do método histórico-geográfico, mas sem deixar de significar que a paisagem e o lugar literários estejam isolados destas categorias espaciais na História e Geografia.

Quanto ao percurso metodológico deste trabalho, predomina-se aqui a pesquisa bibliográfica e analítico-comparativa, uma vez que a leitura do *corpus* literário é a narrativa “Campo geral” lida à luz dos estudos teórico-críticos: de Alfredo Bosi (2022), Antonio Candido (1997), Afrânio Coutinho (2004), Paulo Rónai (1973), Werneck Sodré (1995), Álvaro Lins (1946), José Hildebrando Dacanal (2003), os prefácios e notas de Renard Peres, Oscar Lopes e o poeta Guilherme de Almeida à obra *Sagarana* (1946) em que trazem muitas informações importantes sobre *Corpo de Baile* (1964). Somadas a essas, as cartas de Guimarães Rosa ao tradutor Edoardo Bizarri (1977), bem como as poucas entrevistas em fragmentos de jornais e de periódicos, em textos de Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Haroldo de Campos e o crítico Wilson Martins acerca de *Corpo de Baile*.

Os pressupostos metodológicos desta pesquisa firmam-se na busca pela sustentação do discurso geopoético, mediante as semelhanças de abordagens e temáticas discutidas em obras sobre ciência geográfica e literatura, pontuando considerações em que lugar e paisagem são refletidos no âmbito geográfico e no âmbito literário, a saber os autores: Tuan (2012), Tuan (2013), Tuan (2005), Carlos (2014), Santos (2014), Corrêa e Rosendahl (2004), Porteous (1996), Haesbaert (2005), Souza (2013) e suporte filológico de Finazzi-Agrò (2001). E os estudos de paisagem a partir da corrente francesa de Collot (2013), da visão filosófica de Cauquelin (2007) e das contribuições geográficas de Corrêa e Rosendahl (2004).

Na investigação do *corpus* teórico e crítico adotou-se o procedimento bibliográfico, seguindo etapas de leitura metódica, fichamentos e resumos, seleção dos temas propostos e análise com base nos subsídios teóricos e críticos.

Para inquirir acerca da composição de *Campo Geral*, buscou-se a versão mais próxima possível do original rosiano publicada em 1956. Como as obras de GR passaram por edições sucessivas e o próprio autor ocupava-se da redação atualizada de suas obras quando eram reeditadas, houve por bem aqui ater-se às versões mais antigas das sete novelas juntas em *Corpo de Baile*, à edição revista e corrigida publicada em 1964 e à versão atualizada que a Editora José Olympio publicou em 1982, e, àquela que a Editora Nova Fronteira lançou em 1984.

Os paratextos também são aqui considerados nesta investigação da obra literária. Sobretudo os da edição de *Corpo de Baile* (1964), os comentários de Mary L. Daniel em *João Guimarães Rosa: travessia literária* (1968) e o prefácio de *Sagarana* (1946) e de *Grande sertão: Veredas* (1956) utilizados principalmente para recolher informações trazidas pelos críticos: Álvaro Lins, Renard Peres, Oscar Lopes, o poeta Guilherme de Almeida e até mesmo o crítico ferrenho de GR: Wilson Martins. Ainda, as cartas de Guimarães Rosa ao tradutor Edoardo Bizarri (1972) bem como os fragmentos de jornais e de periódicos que trazem importantes textos de Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Paulo Rónai e Haroldo de Campos sobre *Corpo de Baile*.

A edição escolhida para escrita das citações diretas e indiretas nesta pesquisa é a nona edição do primeiro volume de *Corpo de Baile* (1984) denominada, naquele ano, de *Manuelzão e Miguilim*. Todavia, até o fechamento, procedeu-se a análise de outras edições e busca da obra completa, tendo em vista que *Corpo de Baile* passou por um trabalho de revisão mais rigoroso e o próprio GR efetuou retificações em algumas destas edições publicadas.

A leitura de outras obras rosianas que trazem semelhança de cenário, temas e situações que estão envoltas algumas personagens de CG foi necessária, pelo menos no que tange à temática do lugar e paisagem, a saber: os demais volumes de *Corpo de Baile* (1956), *Sagarana* (1946) e *Grande Sertão: Veredas* (1956). *Primeiras Estórias* (1962) permitiu identificar elementos complementares, pois algumas “estórias” de sua coletânea auxiliam na compreensão e comparação com certas temáticas na narrativa de Miguilim, mas o prefácio de *Terceiras Estórias* (1967) mostrou-se de grande auxílio no que diz respeito a respostas a certas indagações sobre as razões estético/estilísticas e metalinguagem rosianos.

Para obter informações integrantes e essenciais acerca da metaficção rosiana, houve por bem consultar exaustivamente a obra *Seleta* (1973), de Paulo Rónai, publicada pela editora José Olympio e principalmente prefácios rosianos, os quais se mostraram depositários de muitas informações que, de outra fonte, talvez não seria possível obter, ou até mesmo não seriam fontes

atribuídas a quem pelo menos tenha convivido com o autor, ou com críticos literários contemporâneos dele.

O primeiro capítulo da dissertação aborda a topofilia e os elementos topofílicos identificados narrativa “Campo geral”, lidos à luz das contribuições do geógrafo humanista Yi-Fu Tuan sobre o lugar e os conceitos expostos pelo filósofo Michell Collot sobre a categoria paisagem. Subdividido em tópicos, neste capítulo, houve por bem, a partir da reflexão sobre o poema “Um chamado João”, de Carlos Drummond de Andrade, iniciar com uma síntese crítica e historiográfica literária a respeito de GR. Por mais que o poema aparente não se mostrar relevante no capítulo que aborda a primeira feição do lugar, mas isenta de descrições extensivas autorais em um capítulo à parte, do demorar-se em questões biográficas e autobiográficas, uma vez que o poema revela a síntese ideal que engloba em si: autoria, linguagem e recursos estéticos/estilísticos rosianos.

O referido poema mostrou-se oportuno também porque permite discorrer sobre o fazer literário rosiano e a ficção do terceiro momento modernista, já que um capítulo à parte para fazer crítica literária e falar sobre o lugar que GR ocupa na historiografia literária seria tarefa que demandaria vastos estudos à parte. Esta pesquisa é para abordagem sobre uma das narrativas roseanas e não sobre o referido altíssimo demiurgo.

A elaboração do segundo capítulo tem como predominância a identificação e discorrências acerca da topofobia, à luz das ideias de Tuan, em seu livro *Paisagens do Medo* (2005). Nesta seção, recorre-se aos conceitos e definições de topofobia relacionados à experiência de Miguilim nos lugares e paisagens do medo.

No terceiro capítulo disserta-se acerca do topocídio. Nessa seção, serão evocados os estudos do geógrafo britânico Douglas Porteous (*apud* Amorim F., 1996) que são lidos no contexto das semelhanças temáticas e de abordagens com os fragmentos de *Campo geral* em que há indícios e ocorrências da “morte do lugar”. Para esta discussão, serão trazidos os conceitos de (des)territorializações de lugares, de paisagens naturais e paisagens construídas, de memórias, de símbolos e de identidades, tais como Haesbaert (2005) e Marcelo Lopes de Souza (2013) abordam e como se deram na experiência de Miguilim no Mutum.

1.TOPOFILIA



Figura 01: Ilustração para Miguelim, *Campo Geral* (1964). Disponível em :< <https://www.Manuelz%C3%A3o-Miguilim-Jo%C3%A3o-Guimar%C3%A3es-Rosa/dp/8526024639>>. Acessado em 26/06/2023.

1. TOPOFILIA

Este capítulo apresenta como o sentimento de afeição pelo lugar manifesta-se na obra *Campo Geral*. No original grego (*φιλία*), o termo “*philia*” tem que ver literalmente com “comunhão,” todavia os exegetas e hermeneutas dos textos sagrados na idade média, como Jerônimo na tradução da *Vulgata latina*, c. de 405 d.C. e tradução *King James* (1611) na tradução do grego *coine* dos escritos do Novo Testamento cristão associaram a palavra mais a “afetividade”, “amizade”, “afabilidade” do que “comunhão”³. Procurou-se identificar na narrativa objeto de estudo desta pesquisa os quatro sentidos, porque Yi-Fu Tuan no livro *Topofilia* (2012) abarca os quatro sentidos e a comunhão. Obviamente, ocorre de algum trecho da estória de Miguilim um sentido sobrepor-se ao outro, ou se assimilarem, mas se buscou trazer os referidos significados nos trechos do enredo em que mais se intensificaram.

Este capítulo subdivide-se em tópicos, para que não haja mistura de abordagens que se referem ao tema desta pesquisa sim, mas cuja análise, feita à parte, conduz a uma melhor compreensão do que seria se fossem unificados em um só texto, como inicialmente havia sido proposto. O primeiro tópico ocupa-se com a reflexão acerca do autor Guimarães Rosa e não pôde ser desprovido de breves informações que a crítica literária e historiografia proporcionaram sobre GR. O segundo tópico é sobre a estrutura prosaico-poética de *Campo Geral*, a linguagem, foco narrativo e contexto histórico-sociológico.

Julgou-se relevante no terceiro tópico apresentar um breve bosquejo acerca da geoliteratura e a geopoética, já que este trabalho é um diálogo da literatura com a geografia. Nesse tópico, articulam-se as ideias dos geógrafos acerca do lugar e da paisagem e também dos textos filosóficos que tematizam a categoria lugar e paisagem com a respectiva significação que possuem no texto literário.

Por fim, o quarto tópico no qual se elucida a manifestação da topofilia na forma como Miguilim constrói sua relação com o lugar: seu lar, família, educação, religiosidade, trabalho, relação com a paisagem, animais, brinquedos e os outros. Este último tópico será mais extenso, dividido em subtópicos e requer leitura vagarosa, exame profundo e escrutínio, porque assim como no ato da escrita desse trabalho o referido tópico apresentou estas adjetivações que não permitiram que se escapassem os sujeitos, objetos, elementos e fatores desencadeadores da topofilia, poderá não ser diferente para quem lançar mão de uma leitura apressada.

³ Tradução de João 21,15: “Simão, tu me *amas*?” (Vulgata). “Simão, tens *afeição* por mim?” (João 21,15, King James). Note que o grego original traz “*philia*”. Cf. *The Enphatic Diaglot Original Greek Text of the New Testament*. Dr. J. J. Griesbach. WatchTower Bible and Tract Society. Brooklin, New York, EUA, 1942.

1.1. Um chamado João

UM CHAMADO JOÃO

Carlos Drummond de Andrade

João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas,
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João
para disfarçar, para farçar
o que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados
no apartamento?
no peito?
Vegetal ele era ou passarinho
sob a robusta ossatura com pinta
de boi risonho?

Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel
ciranda multívoca?

João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?

Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bolso,
cada qual com a cor de suas águas?
sem misturar, sem conflitar?

E de cada gota redigia
nome, curva, fim
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?

Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precípite prodígios acudindo
a chamado geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos
dos poderes, das
supostas fórmulas

de abracadabras, sésamo?
 Reino cercado
 não de muros, chaves, códigos
 mas o reino-reino?

Por que João sorria?
 se lhe perguntavam
 que mistério é esse?
 E propondo desenhos figurava
 menos a resposta que
 outra questão ao perguntante?
 Tinha parte com... (não sei
 o nome) ou ele mesmo era
 a parte de gente
 servindo de ponte
 entre o sub e o sobre
 que se arcabuzeiam
 de antes do princípio,
 que se entrelaçam
 para melhor guerra
 para maior festa?

Ficamos sem saber o que era João
 e se João existiu
 de se pegar ⁴
 (Rosa, Sg, 1982, p. 7)

Antes das considerações sobre o poema acima, convém, para se somar ao que a voz poética procura entender, trazer a informação de que “Guimarães Rosa era avesso a dar entrevista”, conforme se pode inferir de um diálogo deste escritor e Gunter Lorenz, em janeiro de 1965, em Gênova, diálogo este que incorreu na publicação *Literatura deve ser vida*: um diálogo de Gunter Lorenz com Guimarães Rosa (1971). Portanto para refletir sobre o que as palavras poéticas acima expressam sobre “Um chamado João”, recorre-se aqui a essa entrevista, ao que o próprio Carlos Drummond de Andrade expressava de GR e às contribuições dos críticos, filósofos da linguagem e nomes da historiografia literária brasileira em auxílio do vislumbrar o sujeito inquirido nos versos acima.

Em vários poemas reunidos em diversas obras, Carlos Drummond de Andrade fez o elogio de personalidades que de alguma maneira lhe marcaram a existência, fosse pela amizade, fosse pela grandeza artística e humana de suas criações. Gonzaga (2004) afirma que “o tom enfático e laudatório destes poemas não combina com a dimensão analítica do estilo drummondiano” (Gonzaga, 2004, p. 336). Todavia no poema “Um Chamado João”, intencionalidade ou não, Carlos Drummond uniu o enfático e laudatório com o pensamento existencialista que lhe era característico.

³ ANDRADE, Carlos Drummond. (1967) publicado no jornal *Correio da Manhã* (22/11/1967) *apud* ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, 25. ed. – Rio de Janeiro. J. Olympio, 1982.

Mas Carlos Drummond não é o único a exaltar de maneira laudatória GR, tal como estes versos apresentam. Permanecem as considerações do crítico Álvaro Lins no prefácio à primeira edição de *Sagarana* (1946). Em meio a uma extensa lauda de odes, Lins exalta:

Para aquele que tem a obrigação profissional da crítica literária, sentindo muitas vezes esse gosto morno da rotina que vem em contato com figuras já muito conhecidas, ou com obras de estreia sem qualquer novidade, nenhuma outra sensação pode ser comparada a esta de comunicar ao público uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta o novo e insubstituível, um escritor até ontem ignorado pelo público penetra ruidosamente na vida literária para ocupar, desde já, um de seus primeiros lugares⁵ (grifo nosso).

E traz em si aferição relevante o que escreve Fernando Sabino em carta à Clarice Lispector em que expressa a concepção dele diante de suas leituras rosianas: “No princípio, dez primeiras páginas, é meio assim-assim, custa um pouco a engrenar, mas de repente a gente se embala no ritmo dele e não larga mais” (Sabino, 2001, p. 135).

Ademais, os versos de Carlos Drummond de Andrade revelam uma escrita metapoética, pois dialoga com a prosa de ficção e poética rosianas, apresenta elementos das obras de Guimarães Rosa, tais como a paisagem e as espécies nativas do Cerrado e vereda⁶ do sertão mineiro (buritis, passarinhos, rios, sertão místico), as temáticas que envolvem as personagens (as figuras do demônio e de seres divinos, da festa e dos duelos). Há muito elemento, cenário, paisagem e temas abordados na narrativa *Campo Geral* louvados nos versos (passarinhos, boi risonho, magia, pastos, buritis ...).

Nota-se que o poeta faz questão de trazer nos versos a variedade linguística e recriação do léxico que GR legou na sua prosa poética. De encontro a essa questão lexical, pensa-se no que Alfredo Bosi enfatiza sobre o aspecto linguístico rosiano, mais no que tange ao enfrentamento da palavra, do que no pragmatismo fonético, morfológico e sintático e neologismos, já que: “a grande novidade do romance vinha de uma alteração profunda na forma de enfrentar a palavra” (Bosi, 2013, p. 458). E na entrevista, Rosa (1971) deixou claro que criara sua própria variante linguística.

⁵ LINS, Álvaro. *Uma grande estreia*. Artigo publicado no *Correio da Manhã* de 12 de abril de 1946. Disponível em: *Jornal de Crítica*, 5ª série, Rio de Janeiro, Livraria José Olímpio, 1947.

⁶ Cerrado: bioma predominante em Minas Gerais e no Brasil Central. É caracterizado por cobertura vegetal de caule retorcido, caducifolia (perde folhas na estação seca), capoeirões, campo limpo e campo sujo, onde há ocorrência de cagaiteiras, pitombeiras, pequiizeiros, buritizeiro, panãzeiros, mangabeiras, coqueiros, ipê roxo, araticum, aroeira do sertão, pau ferro, mulungu, etc. A vereda é uma fitofisionomia do Cerrado, próximas das nascentes e a presença destas e dos buritis é vista pelos botânicos e geógrafos como o que a singulariza do Cerrado. Cf. TEIXEIRA, Wilson... [et. al.]. *Decifrando a Terra*. 2. ed. São Paulo: Oficina de Textos, 2008.

Comunga com este pensamento de Bosi (2013) acerca da variedade linguística, José Hildebrando Dacanal (1973) que se ocupa em estudar ficção de temática rural surgida na década de 1950, especificamente em GR. Dacanal (1973) escreveu sobre o processo linguístico rosiano no aspecto de recriação do léxico, do ouvir e anotar os enunciados e a preocupação de mantê-los na “primeira natureza”. E ainda, das oito mil palavras da obra rosiana que Nilce Santanna Martins, em seu livro *O Léxico de Guimarães Rosa* (2021) selecionou, ela verificou serem “desconhecidas” do leitor urbano cerca de um terço, dadas como não dicionarizadas, o que reafirma o processo de invenção de palavras e os regionalismos e trocadilhos.

Em *Campo Geral* há recriação de palavras, neologismos e revolução fonética e morfossintática que induzem a denominar Guimarães Rosa sim “mágico sem apetrechos”. Um exemplo é o lúdico advérbio rosiano “mesmamente” (Rosa, 1984, MM, p. 72). Uma das gramáticas mais antigas da língua portuguesa, a *Gramática Metódica da Língua Portuguesa* (1930) de Napoleão Mendes de Almeida deixa claro que “advérbio não admite este sufixo -mente, mas só os adjetivos” (Almeida, 1967, p. 295).

O emprego de “mesmo” como adjetivo, quando se acrescenta o referido sufixo a ele “mesmo + mente” não cabe no significado adverbial de tempo que o narrador da “estória” de Miguilim pretende expressar. Todavia a atual Norma Gramatical Brasileira (NGB) absorveu “mesmamente”, mas rejeitou “estória”. A recriação e renovação do léxico é destaque nas onomatopeias, aliteraões e trocadilhos que GR, de forma lúdica, apresenta durante o enredo. Toda esta variedade linguística reforça o que GR disse na entrevista a Gunter Lorenz: “[...] a gramática e a chamada filologia e ciência linguística foram inventados pelos inimigos da poesia” (Rosa, 1971, p. 01).

O “João” homenageado nos versos, é considerado “pós-modernista maior”, ao lado de Clarice Lispector (Bosi, 2013, p.458) e este autor ainda o considera “ponta de lança” (Bosi, 2022, p. 414) da ficção contemporânea. Infere-se que GR é enaltecido nos versos acima no que tange não só às principais características que predominam no aspecto linguístico, estilístico e estético de sua obra, mas também no aspecto físico e exterior com que o escritor se apresentava (a gravatazinha borboleta a que faz alusão a segunda estrofe).

Essas considerações conduzem, quando se pensa no poema “Um Chamado João”, não só a refletir a amplidão do léxico e linguagem rosianos, a prosa/poesia que ele intitula suas obras em seus sumários, mas também como a prosa, poética e ficção das “estórias” rosianas são o consolidado de movimentos vividos por GR, registros contínuos de seu dia a dia no labor do exercício da medicina pelo sertão mineiro.

Tais registros legaram aos pósteros esta tentativa debalde de desvelamento e desnudar do autor e das personagens, porém tudo se torna mais fastidioso, porque as personagens dele são postas em processo de autoconstrução, não possibilitam tão facilmente um desnudar e desvelar do próprio escritor, para quem a escrita desvendou o mundo e o ser, mas não desnudou e muito menos desvelou quem é GR. Pode-se com Carlos Drummond de Andrade neste poema buscar o sentido de “desnudar”, só que isso só é possível como desvelamento. Entretanto, o desvelamento de João é cíclico, permanente, labuta contínua e infinda, como louvam os versos.

Em busca de ampliar a compreensão acerca de como se dá o desvelamento do ser de “João”, pode-se com Martin Heidegger, em seu livro “*Ser e tempo*” (2005) buscar compreender aqui a profundidade das indagações de Carlos Drummond de Andrade no poema “Um Chamado João”, todavia é necessário antes a reflexão do que Heidegger concebia como “desvelamento” e inquirir até que ponto a voz poética foi influenciada por esta filosofia heideggeriana. Em *Ser e tempo*, o desvelamento está associado à *Alétheia*, a qual é pensada como “desvelamento” (Heidegger, 2005, p. 287) e não com o conceito tradicional de “verdade” tal como a cultura ocidental e judaico-cristã compreende.

Heidegger expõe que “se algo é desvelado, permanecia anteriormente velado” (cf. Heidegger, 2005, p. 288). Pode-se com ele compreender que a *poiesis* (palavra empregada por ele para se referir à palavra criadora de forma geral e não especificamente a poesia) acontece durante este desvelamento. Assim, na leitura dos versos do poema de Carlos Drummond de Andrade, as tentativas de desvelar “João” podem ser compreendidas a partir da compreensão de que “João” está velado, mas que a *poiesis* proporciona o desvelamento e por isso o fazer poético é o caminho para este encontro com quem seria “João”. Só no fazer poético é possível o desvelamento.

É o que pode ser compreendido com auxílio da leitura da sexta estrofe do poema:

E de cada gota redigia
nome, curva, fim
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?

Ou seja, o encobrimento do ente é próprio do ente. Este tipo de mistério ronda o fazer literário da ficção contemporânea (Bosi, 2013) ou terceira fase modernista como enfatiza Coutinho (1968), e, é perceptível de diversos modos na literatura rosiana. Entretanto, a tentativa da poesia é desvelar e “desnudar” o ente para que este se estabeleça na *Alétheia* que “não pode

ser vista como um estado existente, mas sim como um acontecimento do ser” (Heidegger, 2005, p. 289).

A voz poética insiste nas inquições na sétima estrofe do poema, em que expressa:

Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precípite prodígios acudindo
a chamado geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos
dos poderes, das
supostas fórmulas
de abracadabras, sésamo?
não de muros, chaves, códigos
mas o reino-reino?

Aqui pode-se inferir que muito mais do que a carreira de embaixador que ocupou Guimarães Rosa, a voz poética deseja desvelar que “João” era aquele que reunia em si a figura de embaixador associada à figura do portador de mensagens com revelações cabalísticas, do mágico e dos mistérios próprios da ficção experimental. Pode-se com Bosi (2013) obter luz adicional sobre esta associação do fazer literário rosiano com a magia, o cabalístico e o surreal:

O mitopoético foi a solução romanesca de Guimarães Rosa, limita real, surreal, há um apelo ao lúdico e ao mágico, baralhar dos tempos, ruptura com a hora do relógio, transcender partições da geografia, desafia à narração convencional porque pertencem à esfera do poético e mítico (Bosi, 2013, p. 462).

Esse poder que ele detinha lhe valeu de Sodré (1995) a caracterização de que era um alquimista e é difícil não lhe dar razão. Guimarães Rosa consegue a façanha de tomar as palavras em sua natureza primeira e “matéria bruta” e as vestir com a roupagem universal, filosófica e singular que adquiriram. Haroldo de Campos (2006), ao defender Guimarães Rosa das críticas ferrenhas de Wilson Martins (1991) reforça o poder alquímico rosiano na linguagem. E mesmo esse crítico, na introdução que escreveu ao livro *João Guimarães Rosa: travessia literária* (1968) põe em evidência ali que “Guimarães Rosa é daqueles escritores que já nascem clássicos” (Daniel, 1968, p. 11).

Já na oitava estrofe, o poeta indaga acerca do sorriso e mistério que permeiam João:

Por que João sorria?
se lhe perguntavam
que mistério é esse?
E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?
Tinha parte com... (não sei
o nome) ou ele mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte

entre o sub e o sobre
 que se arcabuzeiam
 de antes do princípio,
 que se entrelaçam
 para melhor guerra
 para maior festa?

A indagação acerca do sorriso de “João” e sobre o mistério que cercava seu sorriso, bem como as demais ações e gestos de “João” e o questionamento no tocante a com quem “João” “tinha parte” colocam o leitor face ao mistério de quão insondável é Guimarães Rosa. Relevante que tais inquiuições podem ser melhor compreendidas ainda com Bosi (2013) no seu entender de Guimarães Rosa, quando diz que “suas histórias são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, fusão bem e mal” (Bosi, 2013, p. 460).

Mas Bosi (2013) não é o único a entrever o mítico no fazer literário rosiano, já que Luiz Roncari, em seu livro *O Brasil de rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder* (2004), traça um panorama de quão forte é o mito em *Corpo de Baile*, nos dramas, nas gestações de paradigmas amorosos e no processo auto construtivo da criança.

Talvez essa fusão bem/ mal e a eterna questão do ser e estar no mundo presentes nas narrativas rosianas e que se deixam entrever nos duelos e redenções, como se pode verificar no personagem Nhô Augusto Matraga, em *Sagarana* (1946), a metáfora da festa em *Manuelzão e Miguilim* (1964) e projetos de construção dos seres, conduziram a voz poética a expressar estas indagações nesta estrofe. O crítico literário Paulo Rónai (1973) mostra que todas essas articulações rosianas acabaram por consolidarem a simbologia, prefiguras, tipos e antítipos na ficção prosaica e poética de Guimarães Rosa.

Todavia, a despeito de tudo isso, a voz poética em uma perspectiva totalmente existencialista, conclui:

Ficamos sem saber o que era João
 e se João existiu
 de se pegar

À luz desses versos, pode-se inferir que o conhecimento prévio sobre o escritor possibilita dizer muito sobre a obra, porém ainda que se tenha tal conhecimento, quando se trata de Guimarães Rosa, o mero conhecimento autoral não oferece elementos suficientes para compreensão total de quão holístico é o fazer literário rosiano e também à forma como os leitores comuns, os hermeneutas, os críticos literários e os agentes formadores de opinião possam fixar um limite, um marco nas obras rosianas, uma vez que não só a partir de ficção e poesia Rosa pode ser entendido.

1.2. A prosa-poética em *Campo Geral*

Somado ao já exposto de quão infundo é tentar desvelar Guimarães Rosa, também não é tarefa simples propor apenas uma trilha para vislumbrar a prosa poética rosiana. É possível apresentar meramente os rótulos de que estão permeados os clichés de estudos literários rosianos tradicionais, mas eles não abarcam a plenitude que é essa referida literatura. O sumário de *Manuelzão e Miguilim* (1984) apresenta as duas narrativas novelísticas “Campo geral” e “Uma Estória de Amor” como sendo dois poemas (Rosa, MM, 1984, p. 11).

Na edição de 1956, todas as narrativas que compõem *Corpo de Baile* são chamadas de “romances” e “contos” e misteriosamente de “parábases”. Esta palavra, na Grécia antiga, referia-se ao ato de em meio às apresentações teatrais, protagonistas e antagonistas e coadjuvantes tomarem a palavra e falarem aos espectadores e exporem a relação entre o social, político e econômico com aquilo que a peça expressava. Escreve-se aqui o advérbio “misteriosamente”, porque em *Corpo de Baile* há essa convocação implícita ao leitor, como deve haver em toda obra literária, mas a tal não acontece como se verifica em Sófocles, Ésquilo e Eurípedes.

Faz-se necessário refletir aqui brevemente sobre o gênero literário e tipologia textual: é poema, romance, novela, parábase, afinal?

Para discorrer sobre isso, urgiu sustentar-se teoricamente em declarações do próprio GR em textos – sobretudo não literários – acerca dos seus próprios escritos nas pouquíssimas entrevistas que deu, em cartas, escritos publicados e sobretudo prefácios. E o agravante nesta difícil tarefa é que nem mesmo os prefácios podem ser tomados como únicas referências para entender essa prosa/poesia, porque o prefácio de *Tutameia* (1969), por exemplo, reza: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes quer ser um pouco parecida à anedota” (Rosa, Tt, 1969, p. 03). Este prefácio fez com que muitos autores como Oswaldino Marques, em seu livro *O Canto e plumagem das palavras* (1957) detivessem justamente nesta investigação entre o literário e o não literário naquilo que GR escreveu.

Ao refletir sobre o prosaico e o poético em *Campo Geral*, entende-se que estas palavras de Sartre, em seu livro *Que é a literatura?* (2004) acerca do prosador e poeta sejam de algum auxílio para entender o fazer literário rosiano prosaico/poético. Traz-se Sartre aqui, porque Rónai (1972) revela que este autor constava no acervo de Guimarães Rosa.

O prosador escreve, é verdade, e o poeta também. Mas entre esses dois atos de escrever não há nada em comum senão o movimento da mão que traça as letras [...] eu definiria, de bom grado o prosador como alguém que se serve das palavras e o poeta como quem as serve [...] o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem (Sartre, 2004, p.18).

E Sartre comenta ainda o fazer literário que envolve o “servir” as palavras pelo poeta:

Acusam-me de detestar a poesia [...]. Ela se serve de palavras como a prosa? A poesia não se serve de palavras, antes, ela as serve [...]. É na linguagem e pela linguagem, concebida como uma espécie de instrumento que se opera a busca da verdade. [...] os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem [...] os poetas não pretendem discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer (Sartre, 2004, p.13).

Ao pensar na articulação de palavras, estrutura e *corpus* de *Campo Geral*, estas palavras de Sartre conduzem à ciência de que GR como prosador “serviu-se” das palavras e, como poeta, “serviu-as”. Sua recriação do léxico, a entrega amorosa à paisagem, a construção mitopoética e como lança mão da transfiguração da realidade do sertão obrigam no mínimo a o conceber como poeta/ prosador.

Esta questão prosa/poesia tem no linguista russo Roman Jakobson um suporte teórico estável e tradicional, sobretudo em seu texto *Linguística e Poética* (1969), ao tratar das funções da linguagem. O que Jakobson discorre sobre a função poética e a função emotiva lançam luz sobre esta tentativa de compreender o prosaico-poético rosiano, porque o referido autor esclarece que “não é apenas na poesia que a linguagem poética se manifesta, mas em qualquer tipo de texto” (Jakobson, 1969, p. 130).

No que se refere à classificação de *CG* como narrativa novelística, neste trabalho recebe esta caracterização somente no sentido que Guimarães Rosa não isolou a “estória” de Miguilim das demais narrativas novelísticas do todo que é *Corpo de Baile* (1956). Só depois de 1964 e, até hoje, é que edições trouxeram e trazem a narrativa isoladamente. Embora no sumário de *Manuelzão e Miguilim*, o autor tenha denominado “poemas”, mas o próprio GR no prefácio de *Sagarana* (edição definitiva de 1958) denomina as narrativas de *Sagarana* como “contos” e as de *Corpo de Baile* de “noveletas”.

Paulo Rónai manteve esta classificação ao comentar *Corpo de Baile*. E Afrânio Coutinho escreve: “[...] que não se assinale em *Corpo de Baile* a existência muito mais da língua do que novela, vale dizer o estilo sufocando a novela, o escritor, o autor, a dicção, a urdidura, a expressão e o entrecho. Esta impressão, absolutamente falsa, decorre de fatos que merecem registro” (Coutinho, 2004, p. 501).

Pode-se compreender *Campo Geral* como narrativa novelística ainda na perspectiva que Massaud Moisés apresenta sobre o que é novela, em seu livro *Criação Literária: Prosa I* (2000). Este autor apresenta novela como um gênero fronteiro com o romance e o conto, até mesmo na tradicional definição dela como “narrativa curta” (*short story*, termo citado pelo autor, ao comentar a etimologia da palavra na literatura inglesa. E “*soap*” na literatura estadunidense: sopa, ficção, mentira).

Todavia, Moisés (2000) ressalta que a novela “é menos longa que o romance e mais extensa que o conto, é uma narrativa de aventuras, fantasia, fingir, não questionar, destina-se a entretenimento de um público em massa e para dar vazão à imaginação”. Moisés mostra sua origem nos romances de cavalaria e aprimoramento nos folhetins do século XIX, até às teledramaturgias da segunda metade do século XX.

Assim, entende-se que a “estória” de Miguilim, à luz de Coutinho (2004) não deve ser isenta desta generalização textual novelística. O enredo é aventureiro, fantástico, finge, dá vazão à imaginação e Guimarães Rosa pode ter sido influenciado sim por esta literaturas dos romances de cavalaria e se aprimorado na herança romântica e real-naturalista da segunda metade do século XIX.

Quando se pensa na narrativa novelística “Campo geral”, remete-se à compreensão de que embora o foco narrativo não traga um narrador-personagem, como preconiza o pragmatismo das escritas com traços autobiográficos e memorialísticos, a autoficção manifesta-se ao longo de todo o enredo, assim como nas demais narrativas e “estórias” rosianas. Nota-se que as narrativas do autor expressam o consolidado de movimentos vividos por Rosa e traz em si muitos elementos dos registros contínuos de seu dia a dia no labor do exercício da medicina e as viagens pelo sertão mineiro.

Ao considerar a definição da *Encyclopaedia Universalis* que a “Autoficção: gênero literário reunindo o romance e as memórias, biografia romanesca”⁷, observa-se que na novela *Campo geral* há interiorização tão intensa do autor e narrador com a personagem protagonista e as demais, a ponto de internalizar suas falas e expressões do pensamento, exteriorizá-las de forma a gerar introspecção e externar seus fluxos de consciência. As estórias inventadas de Miguilim confirmam um talento imaginativo que não deixa de configurar uma autoimagem do escritor, que também nasceu no interior mineiro (Rónai, 1972. Coutinho, 2004, p. 520). O narrador deixa explícito: “Miguilim contava, sem carecer de esforços, estórias compridas que

⁷ “Genre littéraire réunissant le roman et les mémoires, biographie romancée” (Cf. *Dicionário da Encyclopaedia Universalis*. <https://www.universalis.fr/dictionnaire/autofiction/>) (Tradução nossa).

ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior” (Rosa, 1984, MM, p. 104).

Acerca de como o modernismo proporcionou o espaço de que a ficção contemporânea rosiana dependeria, não se pode desvincular da herança árcade e romântica da Minas apresentada em Antonio Candido (1993), até chegar à Minas rosiana que Candido apresenta no livro *Vários Escritos* (1969) no bosquejo sobre Guimarães Rosa.

Entende-se à luz destes textos, que a ficção contemporânea rosiana foi precedida de uma herança árcade, construção estilística e estética de Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga e demais representantes da Arcádia Mineira. Estes patronos, complementados pelo idealismo romântico, pelas contribuições de Bernardo Guimarães, Carlos Drummond, Cyro dos Anjos e outros, concretizam um passado literário glorioso que forneceu a Rosa o fundamento sólido e o terreno mineiro promissor em que foi ditoso no exercício da escrita.

Afrânio Coutinho ao comentar sobre o movimento modernista, é enfático que o “Modernismo se fez sem a crítica e até contra a crítica” (Coutinho, 2004, p. 482) e Sodré (1995) ao discorrer sobre as rupturas modernistas, expôs que a “prosa modernista representou avanço na forma e conteúdo” (Sodré, 1995, p. 522), já que: “antes de Guimarães Rosa, o romance brasileiro era uma sinistra galeria de heróis frustrados – “galeria pestilenta” – chamou-a Mário de Andrade” (Coutinho, 2004, p. 482).

E o parecer do poeta Guilherme de Almeida, considerado primeiro crítico literário de Guimarães Rosa, no Concurso Literário de 1936, quando concedeu ao escritor mineiro o primeiro pr mio no concurso de poesia ao livro *Magma* foi de proeminência para os escritos rosianos, já naquela década. Já o ensaísta português, Oscar Lopes, no jornal *O Comércio do Porto*, em 10 de maio de 1966, escreveu que “*Corpo de Baile*   um misto de guião para filme e de borrão romanesco” (Rosa, 1982, Sg, p. 29).

As sete novelas de *Corpo de Baile* (1956), segundo a Nota da Editora José Olympio, foram publicadas em três volumes: *Manoelz o e Miguilim* (as novelas: “Campo geral” e “Uma estória de amor”); *No Urubuquaquá, No Pinhém* (as novelas: “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “Estória de L lio e Nina”) e *Noites do Sertão* (as novelas: “Dão lalal o” e “Buriti”). Há algum tempo, *Campo Geral* está disponível isoladamente.

Paulo Rónai (1972) que denominou *Corpo de Baile* “romance que ninguém leu”, entende-se com este mesmo crítico que o número “sete”, que no juda s mo é o número da perfeição e representa inteireza e totalidade, fomenta o compreender que, para que a obra não seja “romance que ninguém leu”, entenda-se no aspecto de que a sua respectiva leitura requer

completude, totalidade e inteireza. Já Coutinho (2004) demora-se no motivo da locução adjetiva “de baile”, enfatizando que à semelhança da arte de “bailar”, a contrução literária rosiana encena o corpo a passar pelo processo de autoconstrução, até vivenciar o encanto da ação de “bailar” na aventura que é este mundo finito e mutável.

Afrânio Coutinho reconhece o quanto a publicação da obra revolucionou o terceiro momento modernista, mas enfoca o aspecto linguístico, recriação e renovação lexical e ressignificação da infância, que Drummond abordou tanto o aspecto infantil, mas Rosa mantém a figura do menino:

[...] em *Corpo de Baile* a tônica revolucionária deslocava-se da estrutura fraseológica para a unidade da palavra [...] a palavra perdeu sua característica de termo, entidade de contorno unívoco para converter-se em plurissigno, realidade multissignificativa. A infância rosiana não é criança, é menino (Coutinho, 2004, p. 520).

Ainda, detém-se na caracterização da espacialidade roseana em *Corpo de Baile*. Pode-se com Coutinho (2004) compreender que o sertão está além da territorialização geográfica e política: “as numerosas cargas semânticas com as quais se apresenta a palavra sertão – realidade geográfica, realidade social, realidade política, dimensão folclórica, dimensão psicológica” (Coutinho, 2004, p. 478) Pois: “Rosa pensou e escreveu sua obra *sub specie perfectionis* até hoje sequer foi suspeitada pela crítica nacional” (Coutinho, 2004, p. 280).

Em seu artigo “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” (2001), Paulo Rónai teceu um comentário de teor paisagístico e topográfico, especificamente sobre *Campo Geral*:

[...] um recanto oculto da roça, com seu emaranhado de conceitos, atos e ritos, costumes rudes e paixões selvagens. Por um achado notável penetramos nele guiados por um menino de oito anos, nascido no próprio ambiente, e que aceita com inteira naturalidade. Numa reprodução mágica da visão infantil, episódios insignificantes criam volume e acontecimentos trágicos se reduzem a meras impressões. Sob nossos olhos maravilhados, Miguilim cresce, incorpora as lições das plantas e dos bichos, absorve a sabedoria do irmão menor, e vem se desenvolvendo dia a dia, no meio do segredo inquietante do mundo dos adultos (Rónai, 2001, p. 11).

À luz do que esse crítico rosiano expõe no fragmento acima, o lugar coloca-se como livro da criação e educação do menino, tendo em vista que suas vivências nele, a observação de tudo que o compõe – ainda que de forma incipiente, tendo em vista a deficiência visual – são responsáveis pela autoconstrução infantil. A absorção desses conhecimentos não se dá de forma instantânea, mas gradualmente, Miguilim “cobre-se e se descobre” em meio a cada experiência que tal espaço oferece.

Para Bosi (2013), ainda no que se refere à estética/estilística, temporalidade e espacialidade rosiana:

O mitopoético foi a solução romanesca de Guimarães Rosa, limita real, surreal, há um apelo ao lúdico e ao mágico, baralhar dos tempos, ruptura com a hora do relógio, transcender partições da geografia, desafia à narração convencional porque pertencem à esfera do poético e mítico (Bosi, 2013, p. 462).

Em conformidade com o autor acima no que tange à temporalidade da obra, o tempo cronológico de *CG* embora situe o leitor no contexto histórico do sertão na época que o urbano brasileiro experimentava consequências do fim da República do Café com Leite (1894-1930), populismo da Era Vargas (1930-1954) e os fatos precursores do desenvolvimentismo de JK (1956-1961) em que o ambiente rural vivenciava as dinâmicas do campesinato, início do êxodo rural e fluxos migratórios para os grandes centros (Bosi, 2013, p. 412), mas o narrador mergulha o leitor sim em um “tempo do Menino” (o próprio baralhava os tempos): “– Uai, Mãe, hoje já é amanhã?” (Rosa, 1984, MM, p. 112) e no universo do poético, mítico e místico. O regionalismo mineiro é perpassado e o universal e a horizontalidade predominam a partir da verticalidade do recorte espacial de Miguilim.

Outra inquietação analítica em *CG* é o foco narrativo, já que o enredo põe o leitor diante da indagação de que tipo de narrador está ele a ouvir: é o predominante narrador em terceira pessoa como tradicionalmente já se afixou nas análises literárias (Dacanal, 2003)? É narrador-personagem, que em certas situações do enredo, ele se identifica de tal forma com o menino e seu lugar, a ponto de empregar de forma exaustiva “a gente” (Rosa, MM, 1984, p.56)? Haveria indícios de onisciência, tendo em vista que a voz narrativa interioriza o que há de mais secreto nas personagens, mesmo segredos insondáveis pelas demais personagens no desenrolar da estória?

Dacanal (2003) caracterizou o foco narrativo de *Corpo de Baile* como predominância de narrador em terceira pessoa e o acompanham nesta classificação Coutinho (2004) e Bosi (2022). Todavia, Coutinho (2004) não permite inferir uma restrição da voz narrativa aos ditames dos gêneros e tipologias textuais pragmáticos, porque discorre acerca da polissemia narrativa no fazer rosiano que protagoniza o ser humano em sua gênese, isto é, o menino. Para Coutinho (2013), se o narrador interioriza o menino, identifica-se com o espaço dele, é porque o anseio de contar a “estória” (ao mesmo tempo em que apresenta o menino como “contador de estória” e depositário de lembranças) é mesclado à ação do narrador observador. Entretanto, na visão de

Daniels (1968) há que se pensar em uma voz narrativa que propositalmente quis deixar no percurso novelístico marcas de um universo adulto que se sobrepõe à criança.

Bosi (2022), ao comentar sobre o fazer literário do terceiro momento modernista, esclarece que na prosa de ficção a introspectividade é tão marcante, que até mesmo a voz narrativa que o pragmatismo classifique como narrador personagem ou narrador observador é sufocada pela presença de vozes narrativas cujo plano de expressão, mais do que objetivar rótulos de ser este ou aquele tipo de narrador, faça acontecer aquilo a que se propõe a obra: “contar a estória”, identificar-se com aquele a quem é dada a voz e é depositário do “recriar” e “recontar”.

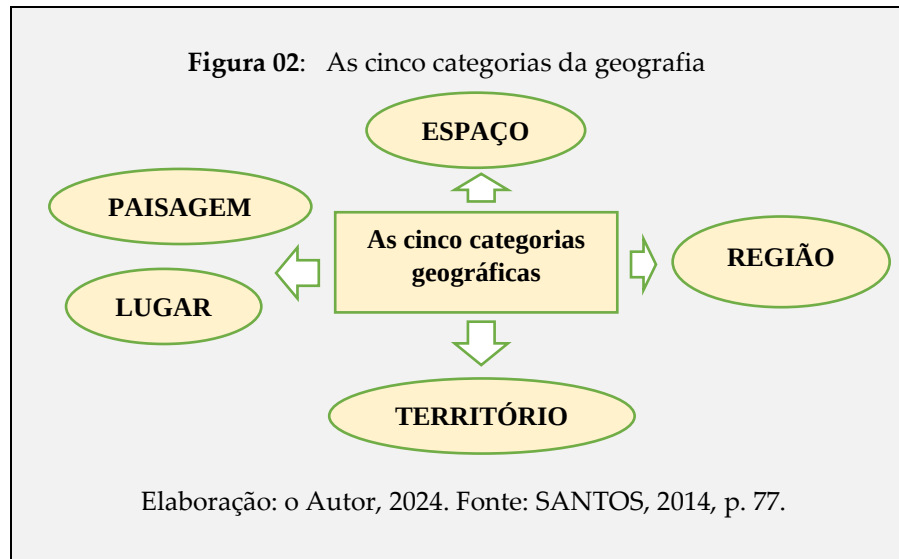
1.3. Geoliteratura e geopoética e *Campo Geral*

Esta pesquisa é predominantemente geoliterária e geopoética. A geografia, embora vista e compreendida como ciência, mas é inegável que se faz presente na historiografia da literatura brasileira, na prosa e poesia desde a literatura informativa do século XVI, até à ficção contemporânea. Entretanto, os estudos acadêmicos e pesquisas acerca do tema da geoliteratura e geopoética tiveram maior visibilidade nos últimos vinte anos (Collot, 2013, p. 15), mas avançam de forma galopante, porque cada vez mais as cinco categorias da geografia, a saber: espaço, lugar, paisagem, território e região têm sido objetos de estudos em meio aos textos poéticos e prosa de ficção.

Merleau-Ponty, em seu livro *Fenomenologia da percepção* (1999) é um dos autores em quem se pode vislumbrar que a literatura está vinculada às categorias geográficas, pois escreveu que: “Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. (Merleau-Ponty, 1999, p. 201).

Em artigo publicado na *Revista Gragoatá*, em 31 de dezembro de 2012, intitulado “Rumo a uma geografia literária”, Michel Collot expõe questionamentos sobre pressupostos, implicações e métodos da pretensa geografia literária e demonstra a produtividade desse campo de pesquisa. Ele discorre ainda acerca de relações interdisciplinares em torno da paisagem, descrição e discussão de seus principais trajetos teórico-críticos como a geocrítica e a geopoética. Chama a atenção neste artigo, como o dialogismo geoliterário tem crescido e os frutos que tem proporcionado às pesquisas acadêmicas.

Antes de comentar duas das cinco categorias geográficas em *Campo geral*, faz-se necessário apresentá-las aqui da forma que são conceituadas e definidas na geografia. Para tanto, elaborou-se este esquema da figura (FIGURA 02), onde à luz do geógrafo Milton Santos e outros renomados geógrafos, cada categoria é definida em uma linguagem acessível:



Cada categoria exposta na figura acima é conceituada na geografia das seguintes formas: segundo Milton Santos, “o espaço é conjunto de objetos e relações interdependentes entre si” (Santos, 2014, p.78), “paisagem é tudo o que vemos e que nossa visão alcança” (Santos, 2014, p. 67). O lugar, segundo Yi Fu Tuan, “é o recorte espacial com o qual o sujeito estabelece valores sentimentais” (Tuan, 2012, p.135), o território, segundo Claude Raffestin “é a porção do espaço delimitada por razões de poder e domínio” (Raffestin, 1993, p.153) e a região, segundo Roberto Lobato Corrêa, “é o recorte do espaço que possui características que a singularizam” (Corrêa, 1986, p. 32).

Acima estão os conceitos e definições preliminares e pragmáticos da geografia, mas como as categorias lugar e paisagem aparecem na história de Miguilim? Antes de refletir acerca desta indagação, convém apresentar aqui o que já escreveram filósofos e estudiosos de literatura sobre a amplidão que estas categorias geográficas possuem no poema e na prosa de ficção, bem como nas demais artes literárias.

Em seu livro *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção* em Guimarães Rosa (2001), o filólogo Ettore Finazzi-Agrò põe em evidência o lugar ocupado pela obra de Guimarães Rosa, para reforçar esta categoria para além do aspecto geográfico, pois: “[...] a obra rosiana é com certeza “sem lugar” [...] é no seu *não-ser* e *fora* do lugar, encontrando-se, todavia, dentro de todos os possíveis lugares e instituindo o *interior* como *exterior*”. (Finazzi- Agrò, 2001, p. 103). Disso, depreende-se que, para esse autor, quaisquer análises do lugar na obra rosiana, nem deve ser feita com o lugar geográfico excludente e muito menos com o lugar puramente geográfico.

Todavia, neste estudo há que explicitar que o lugar na escrita de Guimarães Rosa perpassa a mera categoria geográfica. Pode-se com Coutinho (2004) compreender que o lugar rosiano perpassa a territorialização geográfica e política. E Ana Fani Carlos em sua obra *O Lugar no/do mundo* (2007) aproxima-se do olhar literário quando expõe que “O lugar pode ser visto “de fora “a partir de sua redefinição, resultado do acontecer histórico e o lugar visto de “dentro”, implica a necessidade de redefinir seu sentido” (Carlos, 2007, p.17).

Entretanto, a geografia não se separara do texto literário e o próprio Guimarães Rosa insiste, acerca de seus escritos:

[...] têm por cenário as paisagens do centro-norte de Minas Gerais – zona dos campos, vaqueiros, bois, pastagens e fazendas de gado, de onde o autor, valendo-se da observação direta, tanto quanto da memória da infância e adolescência recria, no plano da arte [...] terras, águas, plantas, bichos, árvores e plantas e aves e o homem sertanejo (Rosa, 1982, Sg, p. 11).

O fato de mencionar “Pirapora” (Rosa, 1984, CG, p. 87) como cidade a se procurar para resolver assuntos judiciais evidencia que o espaço dos acontecimentos, mesmo ambienta fabulado, dava-se em cenário não remoto e estranho ao contexto de Minas Gerais.

Outro elemento importante que reforça a ideia de não desvincular lugar rosiano e lugar geográfico é a tradicional classificação de Guimarães Rosa na galeria de autor regionalista. Mary L. Daniel (1968) é enfática: “Quando falamos do autor como regionalista, subentende-se que isso se refere não só à sua representação simpática e viva dos tipos regionais de Minas, mas também à penetração nos problemas da personalidade humana” (Daniel, 1968, p. 8). Ora, a região na geografia é o recorte espacial com características que a singularizam, mas na poética, Collot dá a entender que é o desenho espacial carregado da verticalidade e horizontalidade da transfiguração do vivido. Segue-se, portanto, que a literatura rosiana é o regionalismo geográfico mineiro, mas também o regionalismo verticalizado e horizontalizado na transfiguração do real.

Essas convivências e vivências com os lugares trazidas aqui para reflexão e norteamto teórico fundamentam-se também nos estudos de Bakhtin acerca do *cronotopo*. Ao descrever o *cronotopo* como “tempo” e “espaço”, Bakhtin aponta que “à interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, denominou-se cronotopo” (Bakhtin, 2014, p. 211).

Ainda que o cronotopo não seja um conceito idealizado inicialmente por Bakhtin, o autor foi o primeiro a discutir a característica indissociável de tempo-espaço nas obras literárias, nas quais as relações temporais e espaciais não se desvinculam da geografia, mas adquirem

roupagem e semântica fenomenológica, existencialista e de relações de ser/estar no mundo, isento de cronometragem e espacialidade pragmáticos.

Já a categoria geográfica paisagem, Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl em seu livro *Paisagens, textos e identidade* (2004) permitem inferir que esta tem sido objeto de análise por parte de vários pesquisadores dos mais variados ramos do conhecimento, sejam pintores, filósofos, literários, geógrafos, arquitetos, ambientalistas. Esses autores esboçam um panorama da paisagem, desde as viagens no século XIX dos naturalistas Alexander Von Humboldt e Carl Ritter, considerados pais do método científico geográfico moderno, até aos conceitos e definições que a categoria adquiriu até à contemporaneidade.

Tal amplidão analítica implica também uma infinidade de definições e, principalmente, de percepções que surgiram para tentar determiná-la, visto que até o século XVIII, a paisagem era sinônimo de pintura. É nestes moldes que os impressionistas, expressionistas e os simbolistas entregaram-se à representação da paisagem.

Para esta pesquisa, é de importância fundamental a definição que Rosendahl e Corrêa (2004, p. 21) trouxeram ao defenderem a paisagem como “interface”, pois permitem inferir que nestas interfaces os fenômenos acontecem. Quando se trazem estas “interfaces” no poema e prosa e nas demais produções literárias, são nos fenômenos que se dão nelas que a ficção e o texto poético oferecem ao leitor a percepção e o provocam à inferência acerca das ações antrópicas do personagem que é e está inserido nestes lugares e paisagens.

E a categoria paisagem, que Milton Santos defende como “tudo que a visão alcança” (Santos, 2012, p. 67), mas literária e filosoficamente analisada por Collot (2013), conduz à compreensão de que perceber a paisagem incorre em relação holística entre observador e objeto, é espaço percebido, liga-se a um ponto de vista e é tridimensional (local, olhar e imagem). Tal coerência e convergência de seus elementos constitutivos torna também a paisagem apta a significar: ela se apresenta com uma unidade de sentidos, ela fala a quem olha. (Collot, 2013, p. 17-22). Paisagem e lugar em Collot (2013) são interdependentes e inseparáveis, pois “o olhar é que transforma o lugar em paisagem” (Collot, 2013, p. 18).

É o que reforça a leitura da obra *A invenção da paisagem* (2007), de Ane Cauquelin, que embora traga elementos da filosofia, mas vem auxiliar esta discussão, uma vez que defende que a percepção da paisagem resulta de um perene processo de aprendizagem que cria, tanto a existência da paisagem como objeto da sensibilidade, quanto às condições específicas para sua identificação com o real.

A paisagem é definida a partir do ponto de vista de onde ela é observada: isto supõe, como sua própria condição de existência, a atividade constituinte de um sujeito. Por isso Michel Collot lança relevante compreensão sobre esta categoria, quando contribui:

A paisagem não é objeto autônomo em si face do qual o sujeito poderia se situar em uma relação de exterioridade; ela se revela numa experiência em que o sujeito e objeto são inseparáveis, não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito, por sua vez, aí se acha envolvido pelo espaço (Collot, 1990, p. 22).

É perceptível acima e também no contexto da obra de Collot em que ele discorre sobre paisagem literária que, quando o assunto é discorrer sobre o papel da paisagem nos textos de ficção, tentar exteriorizar o sujeito e isolar o objeto incorre em nulidade da paisagem, já que na literatura paisagem só se mantém a partir da unidade sujeito/objeto e, sendo holística, tudo que a compõe: imagético, fundo, cena móvel, luzes e sombras confluem para um mesmo fim: exposição do existir e fluir dos entes.

A fundamentação teórica dos autores acima citados aparecerão ao longo dos próximos tópicos, porém geoliterariamente inseridos no contexto de como lugar/ paisagem são identificados no enredo, visto que literatura e geografia, à luz do que foi exposto acima, entrelaçam-se na obra de Guimarães Rosa.

1.4. Topofilia em *Campo Geral*

A etapa da pesquisa descrita neste tópico é o ápice do primeiro momento dela, já que se trata da topofilia em si e o modo como foi identificada e pensada na leitura de *Campo Geral*. Há muitos elementos, sujeitos e objetos que no percurso narrativo poderiam ser apontados neste estudo como desencadeadores de reflexão sobre aspectos topofílicos na história de Miguilim, mas serão pontuados os mais evidentes: (1) a terra, seu lar e família, devaneios, imaginários e sonhos, educação, religiosidade e ofício; (2) paisagem e animais; e (3) os brinquedos e os outros, conforme mapeados mentalmente (FIGURA 03).

Preliminarmente, faz-se necessário antecipar que *CG* não permitiu identificar muitos elementos topofílicos, porque Miguilim é um “Menino” que, à luz do que é apresentado no enredo, vivenciou uma infância marcada por tristezas, aflições, agressões, incompreensões, abusos psicológicos e físicos. Ele é antes de tudo, um menino silenciado de sua própria história e constrói sua experiência infantil no lugar a partir da realidade dos adultos.

O livro, já no início, traz uma revelação importante: “Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutum⁸ – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio” (Rosa, MM, 1984, p. 15). E um pensamento que ajuda no entendimento desse juízo infantil acerca do lugar pode ser encontrado em Tuan (2013), quando argumenta que: “lugar para uma criança só se torna específico à medida que ela cresce e perguntam: onde gosta de brincar? As localizações se tornam mais precisas: aqui, ali, lá mesmo...” (Tuan, 2013, p. 44).

Mas a inquietação de Miguilim inicialmente expressa pela voz narrativa é que: “Alguém que já estivera no Mutum, tinha dito: “– É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre” (Rosa, 1984, p.13). A dialética acerca da beleza ou feiura do lugar acompanha-o até ao desfecho da “estória”. A inquirição inicial de Miguilim era sobre beleza, sentimento que ele constrói na vivência e convivência ao longo da trajetória dele no lugar.

E é marcante esse registro, porque põe em evidência que até a concepção do menino acerca do lugar dependia da visão dos adultos. Algo que Tuan (2013) chega a comentar e enfatizar, ao discorrer que a criança espelha nas rotulações adultas ao lugar, até o momento de

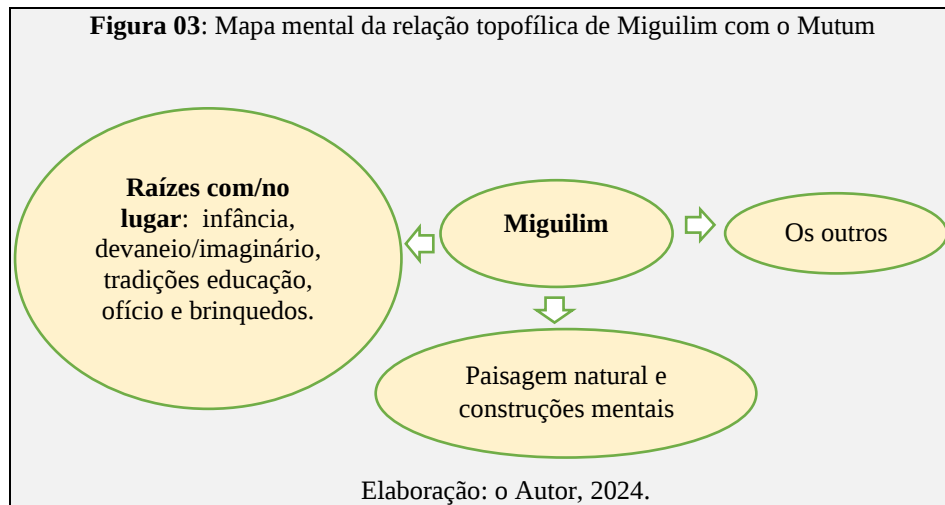
⁸ “Mutum” é uma ave de penas pretas. (*Dicionário de Ornitologia do Instituto Estadual de Florestas. Regional de Montes Claros, MG, 2. ed. 2008. Parque Estadual Lapa Grande*). Geomorfologicamente, o “mutum” é também um sopé de serra, uma localidade próxima a morros, o que sugere uma indefinição fabular proposital ao cenário em que se desenrola a narrativa. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra” (Rosa, MM, 1984, p. 13). Em certo momento da narrativa informa-se que “o outro nome do Mutum era Urumutum” (Rosa, MM, 1984, p.120)

construir por si mesma as vivências e que há crianças que não conseguem avançar para este patamar e permanecem com o pragmatismo adulto.

Mas a relação da mãe de Miguilim com o Mutum não era uma relação tofílica: “Mas sua mãe que era linda e com cabelos pretos e compridos se doía de tristeza de ter de viver ali. [...] – “Oê, *ah, o triste recanto...*” – ela exclamava” (Rosa, MM, 1984, p. 13). Em contraste à Mãe, Tio Terêz achava o Mutum um lugar bonito: “– Muito bonito, Miguilim; uai. Eu gosto de morar aqui...” (Rosa, MM, 1984, p. 16).

Esta limitação própria da criança acerca da definição do lugar, na argumentação de Tuan (2013) é esclarecida também quando ele explana que os homens vivem no chão e veem as árvores e as casas ao lado. Eles não veem de cima, a não ser que escalem uma montanha alta ou viagem de avião ou visualizem imagens de satélite. “As crianças dificilmente têm oportunidade de supor uma paisagem vista de cima” (Tuan, 2013, p. 40). Em CG, o menino está cercado por serras e morros, tem a visão da casa e árvores e só ao final do enredo tem a oportunidade de uma visão ampla do recorte espacial com que criou laços, mas só contempla! Não é como o “menino” descrito em *Primeiras Estórias* (1962) na narrativa “Os cimos” que experiencia o voo de avião.

E a despeito das experiências ruins no lugar que serão discutidas no capítulo segundo deste estudo, o que surpreende é que, conquanto Miguilim sofresse, a narrativa apresenta-o como um menino resignado, que lembrava sim os abusos sofridos, mas conservava também na memória algum ponto positivo no abusador (a); Miguilim revelava sentimento de amor e comunhão com o lugar/ paisagem; e seu ser não foi absorvido pelas adversidades que o meio em que vivia proporcionava. Entretanto, ele não é descrito como um menino alegre, embora “não soubesse o que é alegria e tristeza” (Rosa, MM, 1984, p. 142), visto que havia a necessidade do refrão do Dito: “– A gente pode ficar sempre alegre, mesmo com toda coisa ruim acontecendo!” (Rosa, MM 1984, p.108).



Elaboração: o Autor, 2024.

Nesta seção, será exposta em subtópicos a presença da topofilia no contexto familiar, no imaginário e devaneio infantil de Miguilim. A seguir, a comunhão dele com o solo e o sertão com sua paisagem e fauna cerradeira e animais domésticos. Por fim, a sua convivência com os brinquedos e com os outros. Cada um desses subtópicos é construído no espírito da geopoética e geoliteratura, cujos autores foram aqui listados e, é óbvio, à luz da crítica e historiografia literária e acima de tudo, a interpretação que GR tinha desta “noveleta”.

Ao longo deste estudo é feita alusão a outros livros do autor, porque há muitos símbolos, objetos, ícones, sujeitos e situações que a leitura dos outros livros lançam luz adicional para compreender, visto que GR publicou sete novelas em *Corpo de Baile*, mas foram publicadas edições com as narrativas novelísticas isoladas. E Wilson Martins, crítico ferrenho de GR, em seu livro *Um novo Valdomiro Silveira* (1991) permite inferir que há repetição e similitude de cenário, personagens, temáticas rosianas em *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Primeiras Estórias*. Pelo menos neste aspecto, a crítica ferina de Martins (1991) vem em auxílio desta pesquisa, porque um personagem, lugar, símbolo e objeto presentes em outro livro rosiano que apresentem similitude com estes mesmos elementos em *CG* são ferramentas valiosíssimas para compreender aquilo cujo sentido pareceu lacunoso na leitura da estória de Miguilim.

1.4.1- Topofilia na comunhão de Miguilim com o lugar: a terra, seu lar, sonhos, educação e tradições

Em seu livro *Topofilia* (2012), Yi-Fu Tuan, ao tratar da relação das crianças com o lugar/paisagem, compara a percepção que os adultos têm com estes espaços à significação que eles têm no universo e mentalidade infantis. Tuan aponta que, no caso adulto, detalhes assimilados pela criança passam despercebidos, devido à turbulência da vida adulta, o que consequentemente leva a percepção adulta à perda do fenômeno no exato instante e escape do detalhamento.

Tuan (2012) expõe que a criança de cerca de sua idade sete, oito e até os treze não é mais como o infante que está aprendendo a andar e por isso fica preso aos objetos e sujeitos mais próximos. A criança nas referidas idades, já é capaz de representar cartograficamente os mapas mentais, pois:

[...] recaptura a perdida vividez das impressões sensoriais como: frescura de uma cena após a chuva, fragrância de café, o lar, a família, escola, tradições, [...] a criança pode ver a paisagem e lugar como um segmento da realidade “lá fora” [...] e a criança está aberta para o mundo (Tuan 2012, p. 88).

Estas ponderações do geógrafo humanista ajudaram na leitura de como se dá a concretude da comunhão de Miguilim com o lugar, visto que o personagem é descrito como um “Menino” sensível aos apelos do lugar e paisagem e que não perdia essas “impressões sensoriais” e essa disponibilidade de abertura ao mundo.

Ainda se pode ampliar a discussão de tais sentimentos e vivências do menino na estória rosiana, ao levar em conta o que Tuan (2012) apresenta quando fala da criança “infante” que fica restrita aos objetos e sujeitos mais próximos. É o que se verifica, quando o narrador de *Campo Geral* apresenta memórias do infante Miguilim, antes de encenar o Miguilim de oito anos:

Do Pau Roxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho. Umas moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos pegavam nele, o levavam para a beira de uma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um beber quente, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engantinhar no chão, meio àquele frescor de folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas – cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. As frutas que a gente comia. Mas Mãe explicava que aquilo não havia sido no Pau Roxo, e bem nas Pindaibas-de-Baixo-e-de-Cima, a fazenda grande dos Barboz, aonde tinham ido de passeio (Rosa, MM, 1984, p.17).

A descrição objetiva e subjetiva que o fragmento acima encena diante do leitor apresenta a realidade acerca de como imagens, acontecimentos e até mesmo odores e sons ficam impregnados às experiências primitivas da criança. Note que os recursos sinestésicos e as figuras de efeito sensoriais possuem ativismo tal, que aguçam no leitor quão vívidas elas eram em Miguilim. Assim, reforça o pensamento de Tuan (2012) que o período infante é aquele que tais marcas sensoriais são fortemente impregnadas e é com dificuldade que a criança desvincula-se dessas lembranças. Assim, o lugar liga-se aos homens-habitantes dele até mesmo nos sentidos.

A seguir, a voz narrativa volta-se para a relação de Miguilim com sete anos e o lugar, quando o tema da viagem de retorno abre o enredo e o narrador expõe o ato de “lembrar” relacionado à ida ao Sucuriçu para receber o sacramento católico romano do crisma: “Da viagem, que durou dias, ele guardara aturcidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha” (Rosa, MM, 1984, p.13).

E nas idas e vindas – o Mutum – o narrador explana como o lugar embaralhava no imaginário de Miguilim na forma de pessoas, aves domésticas, banhos de bacia, tatus sendo preparados como alimento, moças cheirosas, limpas e bonitas, xícara grande de beber café quente, cheiro de terra, armar arapuca, frutas que comia ... misturando-se às lembranças de Miguilim no lugar que este morara, antes do Mutum, o Pau-Roxo, onde nascera:

Miguilim não era do Mutum. Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Roxo, na beira de Saririnhém. De lá, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam [...] mas a lembrança se misturava com outra (Rosa, MM, 1984, p. 16).

Todavia, a intensidade das lembranças e memórias de sujeitos e objetos que compunham o Mutum são majoritários na construção da narrativa, visto que “de viagem para o Mutum, muitos quadros cabiam certos na memória” (Rosa, MM, 1984, p. 17), mas ao mesmo tempo estes quadros perdiam-se, pois:

Quando chegava o momento de chorar, era até bom – enquanto estava chorando, parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as muito antigas [...]. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutum – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos (Rosa, MM, 1984, p. 111).

Neste e em diversos trechos de *CG*, o verbo “lembrar” e a palavra “memória” são continuamente trazidos para o meio do narrar. Na tentativa de compreender se tais palavras foram apresentadas pelo narrador simplesmente por apresentar, ou se querem despertar para um

sentido mais amplo de “lembrar” e “memorizar”, não há como não relacionar ao que discorre sobre isso a obra *História e memória* (1990), de Jacques Le Goff, a qual possibilita inferir que a memória (latim: *memini*) não se restringe ao mero ato de lembrar, mas é trampolim para “registro e documentação, trazer à recordação, iluminar, instruir, manter vivo depósito de tradições, reafirmar e resistir” (Le Goff, 1990, p. 462). Assim, o apagamento destas memórias e lembranças incorreria em esquecimento, desterritorialização de heranças culturais, subjetivas e de patrimônios do plano de expressão de sujeitos e coletividades.

E na narrativa novelística que apresenta a história de Miguilim, o narrador ora interioriza tais memórias em Miguilim, ora exterioriza, ao lhe conceder a palavra em meio ao enredo. Às vezes, o narrador apossa-se dessas memórias. Mas a despeito disso, a voz narrativa não permite que as lembranças e memórias de Miguilim desapareçam, pois as mantém vivas, deposita as tradições que a vida do “menino” (a infância rosiana não é criança, mas sim menino (Coutinho, 2004, p. 520) ricamente carrega, territorializa sua linguagem, o lugar, o meio e os conflitos.

Luz adicional acerca desta questão de memórias e lembranças pode ser obtida quando Michel Foucault em sua obra *O que é um autor* (1992), traz um termo grego “*hypomnemata*” que pode ser traduzido como “suporte de lembranças” e evidenciou que “São anotações de lembranças com que precisamente poderemos, graças à leitura ou a exercícios de memória, rememorar as coisas ditas” (Foucault, 1992, p. 137).

A narrativa “Campo geral” é obtenção destas anotações de lembranças, do rememorar coisas ditas, da não revelação do que está oculto, da reunião do que se pôde ouvir, para que ao final do enredo, a constituição do personagem Miguilim se concretizasse como depósito, mantenedor e contador das “estórias”.

E para discorrer sobre o aspecto toponímico do lar, é relevante pensar no que Tuan (2013) enfatiza que “o primeiro ambiente que a criança descobre é seus pais e seu álbum de família” (Tuan, 2013, p. 35).

Para refletir sobre isso, convém trazer a apresentação que a personagem Drelina, irmã mais velha de Miguilim, faz da família deles (FIGURA 04): Pai (com **p** maiúsculo mesmo!) como é chamado Bernardo Caz (Nhô Berno); Expedito, o irmãozinho que se destaca pela amizade e cumplicidade e lealdade a Miguilim (Dito); Tomé de Jesus Cessim Caz (Tomezinho); a irmã mais velha Maria Andreлина Cessim Caz (Drelina); a outra irmã Maria Francisca Cessim Caz (Chica); e apresenta Miguilim: “– Você é Miguilim Bobo!” (Rosa, MM, 1984, p. 18). Drelina não apresenta Mãe (com **m** maiúsculo), mas a mãe deles era Nhanina, descrita como bela e que não gostava do Mutum.

Paulo Rónai (2001) chama à atenção para a totalidade de símbolos nas narrativas rosianas e, por assim ser, infere-se que os nomes dos familiares sejam simbólicos, porque o protagonista Miguilim – se o nome for Miguel (em hebraico: “*Mika’el*”: lit.: “quem como Deus?”) e o personagem Expedito (em latim, lit.: “rápido”), Bernardo (germânico, lit.: “forte como urso”), as duas irmãs de Miguilim tinham o nome de Maria: Maria Andreлина e Maria Francisca (Maria em hebraico é “*Myrm*”, lit.: “bonita”, “dona” ou “rebelião”), Tomé (aramaico, lit.: “irmão gêmeo”), Liovaldo (latim, lit.: “leão que domina”), Nina (hebraico: “agradável”, “graciosa”) e Izidra (grego, lit.: “dádiva de Ísis, deusa egípcia criadora e mãe de Hórus, o deus sol).

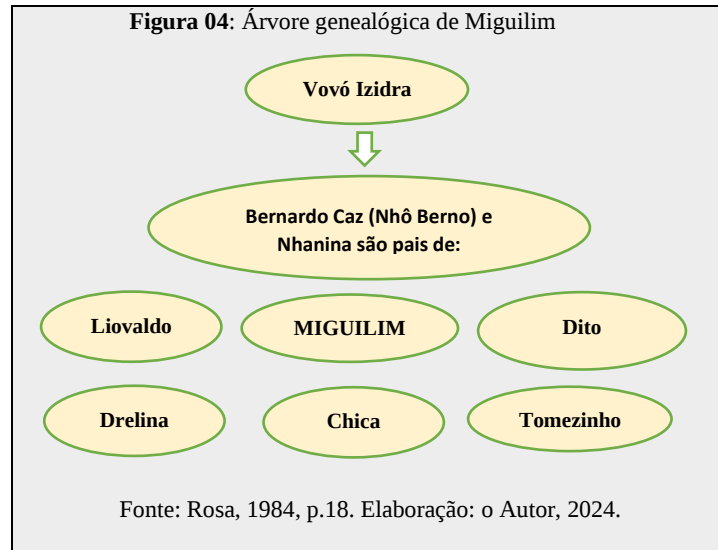
O significado dos nomes repercute na personalidade e em muitas ações das personagens ao longo da narrativa. Destaque para o fato que o narrador inicia a “estória” usando o pronome indefinido “certo” como determinante de Miguilim: “certo Miguilim”. Talvez aqui quisesse enfatizar que tencionava contar a *gênese* de toda espécie humana, imagem e semelhança divina (“quem como Deus?”) segundo a visão judaico-cristã, mas ao mesmo tempo “humana” e criada “não pronta” – uma espécie humana “a caminho”, conforme a filosofia agostiniana.

De fato, Tuan fez a releitura que “a criança é o pai do homem” (Tuan, 2013, p. 31) e não seria desprovido de sentido inferir que GR abrigaria *Corpo de Baile* com a gênese humana. Intencionalidade rosiana ou não, “Miguilim nasce numa sexta-feira com pés no sábado” (Rosa, MM, 1984, p. 67). Em *Gênesis*, o sexto dia é o dia da criação do homem (Gênesis 1,26).

É possível que o “p” maiúsculo para se referir a “Pai” (Nhô Berno) esteja associado ao patriarcalismo e arbitrariedade que ele encarna no enredo e o “m” maiúsculo para “Mãe” (Nhanina) refira-se à maternidade, proteção materna e referencial de Miguilim. É possível também – este livro não é uma narrativa laica – que quisesse fazer alusão à *Mulher* do livro de Gênesis 3,15 que os escritos judaicos, o filósofo judeu Fílon, filósofos cristãos como Agostinho e Tomás de Aquino sempre usaram como sinônimo da maternidade, das deusas-mães, das mães de deuses e homens. CG faz alusões vastas ao cristianismo católico romano e a dois personagens específicos do *Gênesis*: Caim e Abel (Rosa, MM, 1984, p. 29).

Na descrição familiar, o narrador deixa evidente que o irmão mais velho, Liovaldo, que não morava no Mutum estivesse ausente das lembranças e memórias no que tange à fisionomia: “Mas havia ainda um irmão mais velho de todos, Liovaldo, que não morava no Mutum. Ninguém se lembrava mais de que ele fosse de que feições” (Rosa, MM, 1984, p.19). Embora Drelina não apresente, mas Tio Terêz (irmão de Nhô Berno), Vó Izidra (mãe de Nhô Berno) e a mulher negra Mãitina, seguidora de crenças em entidades e ritos afros que a família acolhera

após encontrar em situação de abandono, aparecem na “estória” no seio da família, assim como o vaqueiro Saluz e vaqueiro Jé.



O fato da família dispor de duas mulheres na cozinha e serviços domésticos: Rosa e Maria Pretinha (não gostavam de menino na cozinha), de cultivar terra suficiente para bovinocultura, cada filho já ter um bezerro, evidencia que não era uma família que possuía muitos bens materiais, mas era uma família arrendatária e meeira de fazendeiros, no contexto rural da era populista de Getúlio Vargas (1930-1954). Pai é que expressa várias vezes no enredo: “[...] era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, acabava não podendo nem tirar o sustento para a família. [...] Dava vergonha no coração da gente o que Pai falava. Que de pobres iam morrer de fome” (Rosa, MM, 1984, p. 56).

Ademais, a alimentação da família de Miguilim descrita: “Drelina ou Mãe punham o prato de comida para ele, na mesa, o arroz, feijão, couve, às vezes torresmo, às vezes carne seca, batata-doce, mandioca, ele mexia o feijão, misturando com farinha de milho” (Rosa, MM, 1984, p. 123) evidencia que não era uma família rica, mas tinha o suficiente para viver.

Outro fato que reafirma que não era uma família pobre é a descrição do quarto da criança, pois família desprovida de bens materiais no rural brasileiro no século XX, pais e filhos dormiam juntos e misturados, pois as casas tinham um só quarto de dormir, como se lê em *Urupês* (1917) e na literatura da década de 1930. Mesmo a família arrendatária e meeira nas fazendas na Minas leiteira e cafeeira da década de 1930, normalmente não ocupavam casas com muitos cômodos, mas um rancho simples, ressalvados quando ficavam na sede da fazenda, que não parece ter sido este o caso da família de Nhô Berno.

No que se refere à descrição física de Miguilim, o narrador interessa-se por focar a diferença dele em relação aos irmãos, sobretudo na cor e feições, pois encena que “Dito e Tomezinho eram ruivados. Só Miguilim e Chica é que tinham cabelo preto igual ao da mãe. O Dito se parecia muito com o pai, Miguilim era o retrato da mãe” (Rosa, MM, 1984, p. 19). Tais traços são relevantes no estudo de como se dá a relação humana com o lugar, porque o colorismo e a questão racial eram temáticas importantes na literatura modernista, já que, no lugar, esses elementos eram desencadeadores de identidade, lutas e, no caso de *CG*, talvez a intenção fosse mostrar que essa descrição pudesse trazer alguma luz sobre as razões por que uma criança era rejeitada e a outra preferida e mais que isso: evidenciar que a raça e cor da criança fosse algo dubitável e envolto nos conflitos da sexualidade mal resolvida dos adultos.

Outro aspecto importante na temática topofílica é a figura do quarto de dormir. Sendo o espaço da casa onde a criança passa boa parte do tempo, as ações realizadas aí e as imagens presentes nele impregnam-se no amor humano para com o lugar.

Tuan (2013) insiste no quarto da criança como espaço de suas primeiras vivências: o interior põe em contato com paredes, lugar de dormir, figuras, mas a janela é a abertura para mensurar distância, largura e altura e profundidade de sujeitos e objetos.

A voz narrativa em *CG* apresenta Miguilim dormindo junto com Dito no mesmo catre, perto da caminha de Tomezinho, enquanto Drelina e Chica dormiam no quarto de Pai e Mãe. E é descrito que as janelas estavam sempre fechadas, inclusive a janela do quarto da Vó Izidra, a quem o narrador descreve, ironicamente (?), como alguém que “enxergava no escuro” (Rosa, MM, 1984, p.23). O fato de mencionar a magia de abrir a janela em uma noite bonita para contemplar vaga-lumes mostra que o claustro dos cômodos era constante. Janela na zona rural normalmente é fechada, por temor de répteis, insetos peçonhentos e ladrões. Entretanto, a simbologia da janela pode ser associada ao deus romano Jano de duas faces, mas o fato de serem descritas sempre fechadas ilustra um mundo que ainda permanecia obstruído para Miguilim e que só posteriormente seria mais claramente exposto.

Nessas significações das experiências do “Menino” com o lugar é incomum não refletir sobre as primeiras experiências da criança com o ensino/aprendizagem e com a leitura e escrita. A “estória” de Miguilim não explicita como se deu isso, mas menciona escola e, surpreendentemente, Pai sugerira a Seo Deográcias, personagem apresentada em *CG* como portador de certa erudição, lida com remédios, cobrança de dinheiro e correspondências para eminentes autoridades: “– Seo Deográcias, o senhor que sabe escola, podia querer ensinar o

Miguilim e o Dito algum começo, assim vez por vez, domingo ou outro, para eles não seguirem atraso de ignorância?” (Rosa, MM, 1984, p. 43).

A mãe de Miguilim é descrita como “sabendo as letras, mas não tendo nenhuma paciência” e à intenção de Pai, o personagem Seo Deográcias justifica:

– Bom, Nhô Bero, o que o senhor está é adivinhando uma tenção que já está residida aqui nesta minha cabeça, há muito, muito tempo... Mas careço de mandar vir papéis, cartilha, régua, os aviamentos... Ter um lugarim e reunir certa quantia de meninos de por aqui em volta, tão precisados, assim é que vale (Rosa, MM, 1984, p. 44).

Mas nem no trecho acima e nem no restante da narrativa não há explicitação por parte de Miguilim que possa permitir afirmar que almejasse saber ler e escrever, sendo ensinado por outra pessoa senão Mãe. Diz-se que, ao ouvir esses assuntos, “Miguilim dobreia, assumido com aquelas conversas, logo que podia, ia se esconder na tulha, onde as goteiras sempre pingavam” (Rosa, MM, 1984, p. 38). Este é outro dos aspectos desta narrativa que encanta e hoje é difícil saber se foi intencional ou não, isto é, a metalinguagem rosiana é construída a partir de inferências que o leitor faz mediante elementos da narrativa como: do não acesso de Miguilim ao ensino escolar, do contato dele com textos escritos (mesmo não sendo alfabetizado) e mediante a curiosidade dele em torno do significado de algumas palavras.

Em conformidade com isso, o enredo mostra sua curiosidade em saber o significado de palavras que ouvia, como a palavra “hético” (Rosa, MM, 1984, p. 50), a “canção da Cuca” que ele tanto gostava de entoar e lembrar, sem sequer saber o que é uma Cuca (Rosa, MM, 1984, p. 21) e a palavra “mar”: “– Mãe, que é mar? Mar era longe, muito longe dali, espécie duma lagoa enorme” (Rosa, MM, 1984, p.79). Não sabia o que era circo (Rosa, MM, 1984, p. 34). Esse “não saber” infantil que Tuan (2012, p. 28) discorre ao mostrar que uma palavra que não pertence ao recorte espacial da criança é ouvida por ela, aguça a curiosidade e, mesmo um adulto lhe conferindo sentido, a imaginação da criança dá àquela palavra sentido totalmente subjetivo e muitas vezes “não pertencente ao domínio linguístico do plano da expressão padronizado socialmente”.

Fato é que se explicita o contato de Miguilim com um papel, por ocasião do retorno do Sucuriju onde recebera o sacramento católico romano da crisma. O narrador informa que o papel era “figura de uma moça recortada de jornal” (Rosa, MM, 1984, p. 18) e que Miguilim apresentara a sua irmãzinha Chica como sendo a imagem de um santinho. Miguilim é colocado ainda em contato com a escrita no trecho em que Tio Terêz solicita ao menino a entrega de um bilhete à Nhanina, mas Miguilim não entrega e o devolve ao tio.

E mais adiante no enredo, o narrador informa que se Miguilim aceitasse a solicitação altruísta de Dr. José Lourenço, “Miguilim entraria para a escola” (Rosa, MM, 1984, p. 140). É relevante que Miguilim embora não tenha sido apresentado como uma criança alfabetizada, mas é apresentado com capacidade cognitiva de memorizar histórias, cantigas, sabedoria popular, orações católicas, superstições e Dito seu irmãozinho é apresentado como depositário de sabedoria inimaginável para uma criança de sua idade.

Acerca do imaginário infantil, devaneios e sonhos, eles visitavam Miguilim em algumas situações e o narrador detém-se em algumas delas, como: “[...] sanhaço não é pássaro de gaiola. [...] Miguilim não estava pensando em nada, estava pensando só no que deviam sentir os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros; tinha dó deles” (Rosa, MM, 1984, p. 16). Nesse trecho, a imaginação da criança torna-se onisciente ao sondar o sentimento dos próprios passarinhos e até mesmo onipresente, já que transporta a criança para o que poderia estar acontecendo no ninho dos sanhaços, devido à prisão do papai e mamãe-pássaro.

E no episódio que a cadela Pingo-de-Ouro foi dada para os tropeiros que passavam pelo Mutum, o sofrimento que sua partida causou em Miguilim lhe valeu todo um quadro imaginário de como a cadela sentia-se longe do lar, nas mãos de estranhos, o que levou Dito a o consolar com a pergunta-resposta: “Quem sabe é pecado ter saudade de cachorro?” (Rosa, MM, 1984, p. 21). Semelhantemente, o devaneio e imaginação manifestam-se nas perguntas a Dito:

“– Dito, você já teve alguma vez vontade de conversar com seu anjo da guarda?” “– Não pode, Miguilim. Se puder vai para o inferno...” “– Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de onde, me afrontando...” [...] “– Mas eu não quero conversar essas conversas assim” (Rosa, MM, 1984, p. 61).

Aqui, assim como em outras partes da narrativa, o imaginário infantil depara-se com o mistério delineado ao longo do enredo: o além-túmulo e o sobrenatural. É perceptível como esses dois assuntos ocupam a mente do menino que mal compreendia o mundo físico e o lugar palpável e móvel diante dele, mas pensar nessas coisas é apresentado na “estória” talvez como fuga às viscissitudes que aquele espaço em que viviam lhes proporcionava. Mas esse incômodo não é peculiar a crianças somente, já que acompanha o adulto, mas estes criam suas próprias respostas e seus próprios meios de “adiamento”, “paliativos” para lidarem com tais devaneios e imaginários, enquanto o personagem Dito acha conveniente não pensar nisso.

Quando o narrador põe em cena a morte sinistra do personagem Patori, filho do Seo Deográcias, rapaz que às vezes aborrecia Miguilim, o diálogo entre Miguilim e Dito expressam mais uma vez os devaneios e imaginários infantis:

“– Dito, você não gosta de conversar do Patori que morreu? [...] “– Estou vendo essa lua”. “– Eu espio a lua, Dito, que fico querendo pensar muitas coisas de uma vez, as coisas todas...” “– É luão. E lá nela tem o cavaleiro esbarrado...” (Rosa, 1984, p. 94).

No fragmento acima, novamente o mistério que envolve o além-túmulo é trazido como tentativa de construção do imaginário e delírio infantil, mas desta vez a metáfora lunar, tão presente nos textos poéticos simbolistas, é preferida em vez do se ocupar com o mistério do estado último humano. A lua é incorporada ao imaginário infantil permeada do lendário e da religiosidade do lugar. Na cultura mineira, desde o século XVII, quando a influência poética portuguesa disseminou o sebastianismo, a crença no cavaleiro celestial que habita a lua, que os mitos cristãos associam com São Jorge é muito marcante. No diálogo acima, o sincretismo é quase inevitável.

Essa associação de como o imaginário na infância é relacional sujeito/lugar/paisagem remete àquilo que em *A poética do devaneio* (2009), Bachelard, no capítulo 3, onde trata dos “Devaneios voltados para a infância” permite inferir que, no reviver dos tempos de infância, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro, onde a memória nada mais é do que um campo de ruínas psicológicas e amontoado de recordações, muitas vezes quiméricas.

À luz do que esse autor expõe, o ser do devaneio e do imaginário atravessam, sem envelhecer, todas as idades humanas. “Sonhamos enquanto nos lembramos. Lembramo-nos enquanto sonhamos” (Bachelard, 2009, p. 96), pois “para constituir a poética de uma infância evocada num devaneio, cumprir dar às lembranças sua atmosfera de imagem” (Bachelard, 2009, p. 99). O sonho de infância de Miguilim era “quando crescer, comprar uma fazenda muito grande, estivada de gado e cavalos” (Rosa, MM, 1984, p. 61) para ele e Dito. Sonho que não se realizou.

O imaginário infantil por mais fantasioso que seja, carrega consigo a herança cultural e as tradições do lugar. Isso se verifica na descrição do que imprimia em Miguilim a chuva e um arco-íris após a chuva, conforme se lê:

[...] entre uma chuva e outra, o arco da velha aparecia bonito, bebedor; quem atravessasse debaixo dele – fu! – menino virava menina, menina virava menino: será que depois desvirava? Estiadas as aguinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito, os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se

debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para a frente, ali mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o viajadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. E o gaturamo, que era de todos o mais menorzim, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado! Tão lindo! Ele Miguilim havia de achar um jeito de sarar com Deus (Rosa, MM, 1984, p.47).

Diante do exposto acima, a paisagem descrita é predominantemente pluvial, mas a metáfora da chuva difere do que é apresentado em outras partes do enredo, onde esse fenômeno natural aparece interpretado por Miguilim como figura medonha e anunciadora do juízo divino sobre pecados cometidos. A paisagem acima descrita mostra-se propícia à vazão do imaginário infantil a explicar um fenômeno natural, mas do ponto de vista do fantástico e credices populares: a chuva é um viveiro que reúne passarinhos de diversas cores e espécies, sua cessação é o início da aparição de algo deslumbrante, misterioso e multicolor – o arco-íris. Essa imagem rosiana em *CG* remete o leitor ao arco-íris de *Gênesis* 9,6, o primeiro arco-íris, mas lá anunciava o fim do dilúvio, assegurava a promessa de nunca mais haver outra inundação e reafirmava a distinção de gênero masculino e feminino como reconstrutores do mundo. Aqui, o arco-íris não distingue homem e mulher, mas é engolidor de água e causador de confusão de gênero. No mundo reconstruído pós-chuva no imaginário de Miguilim, os passarinhos é que agem e refazem a “estória”.

Outro importante aspecto que a narrativa apresenta e que é elo fortíssimo dos sujeitos com os lugares é a religiosidade. A família de Miguilim é influenciada pela tradição católica, em contraste com as crenças de matriz africana da personagem negra, Mãitina. A avó de Miguilim, Izidra, é apresentada como uma senhora muito religiosa, praticante dos ritos e orações católicas e doutrinadora dos netos e a família no dogmatismo religioso. Embora Miguilim seja apresentado como um menino influenciado pela religião, a fé aparece como a forma dele explicar realidades que uma criança de oito anos só poderia encontrar na religião, no senso comum e na superstição.

Ele indaga a sua avó acerca da profissão de fé de si mesmo, mas a resposta da avó é direta: “– Vovó Izidra, a senhora falou aquilo, aquela vez, eu tenho muita fé em Deus?” “– Tu tem é semvergonhice, falta de couro! Menino atentado!...” (Rosa, MM, 1984, p. 47). A visão que é apresentada à criança acerca de Deus, em *CG*, é que ele é um Ser pronto a punir e executar o juízo sobre o pecado e isso se explica, porque os adultos transmitiam a revelação divina de que eram portadores. É interessante que o diabo é mais temido do que Deus em meio ao enredo e as obras atribuídas a ele são mais divulgadas do que as obras divinas.

A religiosidade revela-se arraigada às personagens no lugar e consegue realizar um sincretismo entre as solenidades católicas e o devocionalismo popular: o sacramento da crisma é encarado como salvo-conduto para escapar ao inferno (Rosa, MM, 1984, p. 18), a reza do rosário em família diante do oratório é encarada como ato infalível para exorcizar-se e “o diabo não entrar no corpo” (Rosa, MM, 1984, p. 94), acalmar tempestades (Rosa, MM, 1984, p. 46) e encomendar a alma dos falecidos ao deus cristão (Rosa, MM, 1984, p. 111).

O personagem Dito conscientiza Miguilim que a promessa feita aos santos deveria ser em caso de aperto e para aprender a gostar de adultos ruins mas cumpridas sempre, de preferência antes de atendidas pelos santos (Rosa, MM, 1984, p. 122). Sobre o costume de “armar a lapinha no Natal e colocar o Menino Jesus cercado pelos pastorinhos e os reis magos” (Rosa, MM, 1984, p. 103) é descrita permeada mais de devoção popular do que o significado que o dogma católico dá ao Natal: as pessoas que vêm à casa de Miguilim, após a morte de Dito, vêm visitar um menino também, mas não trazem ouro, incenso e mirra, mas comiseração.

Outro aspecto da comunhão com o lugar é que Miguilim é apresentado como uma criança que já realizava tarefas e ocupava-se com tarefas próprias de adultos. No contexto da época da narrativa, a criança, sobretudo na zona rural, tinha que trabalhar muito cedo. Nhô Berno caracteriza Miguilim como preguiçoso e outros pequenos adjetivos:

“– Diacho de menino, carece de trabalhar, fazer alguma coisa, é disso que carece! [...]. Mais bem que já tem prazo para ajudar em coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar este corpo!” (Rosa, MM, 1984, p. 115).

Miguilim ocupava-se com muitas tarefas: “Tinha que ir debulhar milho no paiol, capinar canteiro de horta, buscar cavalo no pasto, tirar cisco nas grades de madeira do rego.” (Rosa, 1984, MM, p. 116). A voz narrativa não apresenta defeitos de caráter em Miguilim, ressalvadas as situações que faltara com a verdade (quase sempre motivado por medo) e reagia a agressões como é próprio de criança. E uma personagem, Ormundo Cessim, tio, dá um testemunho a Nhô Berno acerca do caráter de Miguilim: “– Seo Bero, seu filho tem coisa de fogo. Este um não vai envergonhar ninguém não...” (Rosa, MM, 1984, p. 131). E de fato, Miguilim era uma criança que desempenhava atividades próprias de adulto e uma criança deste século XXI estranharia essas ações, mas o "estatuto da criança" naquele contexto era outro.

As regulamentações que estão presentes no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) são datadas de fins do século XX, a saber, de 13 de julho de 1990. O contexto da escrita da “estória” de Miguilim é, antes de tudo, um contexto da sociedade camponesa do início da segunda metade do referido século. Naquele contexto, as famílias, por via de regra, eram

numerosas, justamente para que os filhos atendessem às demandas agro-pastoris e da bovinocultura. Miguilim é uma criança desse referido recorte espacial. Todavia, em relação ao ECA, no que se refere ao trabalho infantil, no seu devido contexto, ele não promulga que não se deva ensinar à criança atividades, ocupar-lhe o tempo com o aprendizado de alguma técnica, esporte, arte, etc. O que ele considera ilegal é o trabalho infantil, a opressão da criança e nulidade de seus momentos de estudar, brincar e que lhe sejam tirados os direitos de ser criança.

1.4.2. Topofilia manifesta na paisagem e animais em *Campo Geral*

Em *Campo Geral*, o sentimento afetivo e de comunhão com o lugar manifesta-se em demasia na relação do sujeito com a paisagem. Não somente a paisagem natural, mas também aquelas construídas pelos seres. É relevante o papel que os animais também desempenham porque na literatura rosiana não é mera paisagem decorativa e animais decorativos, mas imagens, ícones e objetos que carregam profunda simbologia, conforme Rónai (1973) permite inferir quando comenta o simbólico em GR.

Michel Collot, em *Poética e filosofia da paisagem* (2013), quando discute a relação sujeito/paisagem/ambiente, põe em relevo que “um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento que é percebido por um sujeito” (Collot, 2013, p. 19). Este autor lança mão da metáfora da “teia de aranha” para ilustrar que o sujeito constrói de forma similar suas relações com a paisagem e entrelaça em uma rede que carrega sua própria existência.

Na narrativa novelística “Campo geral” é revelado que Miguilim era “piticego” (Rosa, MM, 1984, p. 140). Diante desta informação, a definição da Geografia de que “paisagem é tudo que a visão alcança” complementa-se com a amplidão de Collot, pois se encarada só pelo prisma geográfico, todas as descrições da paisagem e lugar por Miguilim devem ser consideradas a partir da limitação visual de que ele era portador.

Em seu texto, “Uma miopia moral: a análise sensível do sertão de Miguilim”, Schittine (2017), oferece contribuições que explicam e esclarecem por que Miguilim “não via beleza no lugar” e se questionava acerca disso. Entende-se que para elucidar isso, deve-se pensar na percepção de Miguilim, ou seja, a relação sujeito/objeto e sentidos. Seguindo o pensamento paisagístico de Collot (2013) e desta referida autora, pode-se afirmar que Miguilim via a paisagem com as janelas da alma, tal como os sentidos processavam e conforme a percepção de um portador de miopia era aguçada.

O Mutum reúne em si todas essas fitofisionomias e se configura em presente e passado e processo construtivo do ser e de Miguilim estar ali. Mas também designa paisagem literária, visto que transfigura a realidade do menino. Do encanto toponímico oriundo da forma que plantas, objetos e bichos são postos como cena móvel em CG gostaria de listar aqui, em primeiro lugar, os animais selvagens e silvestres e depois os animais domésticos.

Ao contrário de *Primeiras Estórias* (1962), no conto “A terceira margem do rio”, onde o curso d’água aparece como desencadeador de reflexões sobre o destino humano, na estória de Miguilim o que se destaca é o córrego, local descrito na volta do Sucuriçu, onde Miguilim conta que havia um jacaré grande. O córrego aparece ainda como local de pescaria que Pai levava os meninos, mas punia Miguilim deixando-o em casa. Essa figura do córrego habitado pelo jacaré grande que Miguilim relata no “causo” faz lembrar a descrição dos cursos d’água habitados por criaturas do mal, conforme se lê no livro de Jó 41,17. Ali, o leviatã é descrito morando nas águas e apresentado com traços característicos de um crocodilo. Nota-se que a contemplação da paisagem é que leva Jó a compreender o porquê do sofrimento. Entretanto, é difícil dizer até que ponto GR é influenciado pela paisagem simbólica de Jó.

As abelhas e demais insetos cerradeiros aguçam o sensível e o sentido do leitor e todos os objetos do lugar onde são encenados juntam-se num piscar de olhos do contemplador:

Miguilim dobrezia, assumido com aquelas conversas, logo que podia ia se esconder na tulha, onde as goteiras sempre pingavam. Ao quando dava qualquer estiada, saía um solzinho arrependido, então vinham aparecendo abelhas e marimbondos, de muitas qualidades e cores, pousavam quietinhos, chupando no caixão de açúcar, muito tempo, o açúcar melméia, pareciam que estavam morridos (Rosa, MM, 1984, p. 38).

A imagem das goteiras naquele espaço de escape e reclusão convidam o leitor à reflexão sobre a efemeridade da vida e o efeito do tempo sobre as coisas e pessoas. E é evidente que a visão solar enfraquecida e tímida calha com a razão para que o menino procurou aquele ambiente: a luz não o abandonara, mas mostrava-se gradual e proporcionava a permanência de alguma forma de vida ali. O hipnotizar dos insetos no sugar do doce do caixão de açúcar remete à ideia do menino vivenciar o momento, enquanto o fenômeno se dá, pois a ação não se repete no tempo, esvai-se, mas o lembrar é tornar presente aquilo que passou.

E as espécies nativas do Cerrado e vereda mineiros que permeiam a paisagem, bem como a metáfora da chuva, ora encenam o temor da execução da justiça divina pelas decisões humanas julgadas à luz da moral cristã, ora significam renovação e ensejo para expressar superstições:

[...] os coqueiros, para cima do curral, os coqueiros vergavam, se entortavam, as fieiras de coqueiros velhos, que dobravam. O vento vuvu: víiv...víiv... Assoviava nas folhas dos coqueiros [...] de repente deu um

estrondo. Que o vento quebrou galho do jenipapeiro do curral, e jogou perto de casa. Todo mundo levou susto. Quando foi o trovão! Trovejou enorme uma porção de vezes, a gente tapava os ouvidos, fechava os olhos. Aí o Dito se abraçou com Miguilim. O Dito não tremia, malmente estava mais sério. – “Por causa de Mamãe, Papai e Tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa” (Rosa, MM, 1984, p.30).

Identifica-se no texto acima que as espécies nativas do Cerrado unem-se à figura da pluviosidade carregada do sentido que o narrador aplica predominantemente no enredo: a ira divina. As onomatopeias que reforçam a fúria dos elementos acabam por conceder personificação às plantas cerradeiras, sem lhes tirar a exuberância e resistência, ao mesmo tempo que lhes encena a fragilidade quando expostas à tormenta. O narrador pretende com essa cena mostrar que no lugar, todos os seus constituintes, desde o subsolo, a superfície e atmosfera estão sujeitos às mesmas intempéries. Porém Miguilim interpreta de acordo com a visão adulta que lhe era imposta.

Das espécies nativas do Cerrado, o coqueiro e o buriti são os prediletos nas narrativas rosianas e em cada uma possuem uma significação singular. Em *CG*, os coqueiros sempre aparecem como símbolos de resistência (no trecho acima, eles dobram-se, vergam-se à força das intempéries, mas não quebram).

É relevante ainda, quando se detém na temática arbórea nos estudos do lugar, como no enredo o narrador enfoca a importância que tinha para Miguilim subir em árvores para arrancar frutas (Rosa, MM, 1984, p. 54) e como as árvores parecem estar ligadas às ações e ao ser das personagens, sobretudo o buriti.

O buriti na “estória” de Miguilim aparece como a árvore que fornece o creme saboroso que Nhanina, mãe de Miguilim, fazia e Nhô Bero chama de “gasto supérfluo de açúcar com comida de luxo” (Rosa, MM, 1984, p. 17 e p.116), mas também cujos cocos serviam de “alimento às araras” (Rosa, MM, 1984, p. 126), era o “único bem, aliado a uma fonte de água potável”, que a mãe viúva do menino paupérrimo, Grivo, amigo de Miguilim possuía (Rosa, MM, 1984 p. 89) e do buriti vinham as esteiras que Tio Terêz levava nas viagens com os boiadeiros e que a família de Miguilim levava nas mudanças (Rosa, MM, 1984, p. 17). Ao contrário de em *Noites do Sertão*, aqui, o buriti não é um símbolo fálico e ícone da virilidade masculina, mas sustentador e mantenedor da vida no sertão.

Entretanto, a paisagem natural aparece também para pôr em relevo a exuberância das espécies cerradeiras e veredeiras, mas também como o convite delas e estímulo para que Miguilim dê uma resposta, mas ele permanece apenas como contemplador:

E o caminhozinho descia, beirava a gruta. Põe os olhos para diante, Miguilim! Em ia contente, levava um brio, levava destino, se ria do grosso grito dos papagaios voantes, nem esbarrou para merecer uma grande arara azul, pousada comendo grelos de árvore, nem para ouvir mais o guaxe de rabo amarelo, que cantava distinto, de vezinha não cantava. De daí, Miguilim tinha de trespassar um pedaço de mato [...] o mês era só meios de novembro, mas por si pulavam caindo no chão as frutinhas da gameleira. O joá-bravo em roxo florescia – seus lenços roxos, fuxicados. E ali nem tinha tamanduá nenhum, tamanduá reside nas grotas, gostam de lugar onde tem taboca, tamanduá arranha muito a casca das árvores [...] Miguilim não virava a cara para espiar, faltava prazo (Rosa, MM, 1984, p. 68).

Aqui e alhures no trecho da narrativa que desenha a paisagem que Miguilim tinha que percorrer para chegar à lavoura onde Pai trabalhava com Luisaltino são descritas, tanto espécies da fauna, quanto da flora cerradeira. Nota-se que a voz narrativa descreve com precisão as espécies de aves e até mesmo sua dieta naqueles espaços. O que não escapa ao olhar narrativo é perdido da contemplação do menino acerca do lugar, devido aos encargos e responsabilidades que os adultos impunham, cujo descumprimento incorria em castigos corporais. A paisagem descrita apresenta o esplendor de espécies animais e vegetais que decoram vivamente o espaço, mas revela que o menino não se atenta para isso, seja por que a convivência diária com tudo aquilo tornava a cena rotineira, seja por que criança com medo e com temor do não cumprimento de obrigações impostas não consiga assimilar outra ação que não seja o que lhe foi ordenado.

A paisagem da lavoura onde trabalhava Pai é encenada nas memórias como paisagem- palco de semeadura e colheita, mas também como espaço de manifestação de crendices populares e impossível dissociação telúrica ser humano/meio:

A roça era um lugarzinho descansado bonito, cercado com uma cerquinha de varas, móde os bichos que estragam. Mas muitas borboletas voavam. Afincada na cerca tinha uma caveira inteira de boi, os chifres grandes, branquela, por toda boa sorte. E espetados em outros paus da cerca, tinha outros chifres de boi, desparelhados, soltos: - que ali ninguém não botava mau-olhado! As feições daquela caveira grande de boi eram muito sérias. [...] pai tinha plantado milho, feijão, batata doce, e tinha uns pés de pimenteira. Mas em outros lugares, também de certo ele plantava arrozal, algodão, um mandiocal grande que tinha. Miguilim tirava os carrapichos presos na roupa. As folhas de batata doce estavam picadas: era um besourinho amarelo que tudo furava. Pai tinha uma lata d'água, e uma cabaça com rolha de sabuco, mais tinha um coité, pra beber. Mesmo muitos mosquitos, abelhas e vespas inçoavam sem assento, o barulhim deles zunia (Rosa, MM, 1984, p. 69).

Este trecho da narrativa faz pensar na forma que Collot (2013) enfatiza a paisagem nos vieses natureza/cultura, em que expressa que “há uma reciprocidade entre a natureza em nós e a natureza fora de nós” (Collot, 2013, p. 41) e que “A paisagem é configurada, ao mesmo tempo por agentes naturais e por atores humanos em interação constante, uma co-produção da natureza e cultura” (Collot, 2013, p. 43). É perceptível que a paisagem acima descrita traz o natural, mas

traz também o cultural e antrópico, pois o meio está como tela viva e móvel, mas o humano intervém com a credence, a lida com o solo e alteração paisagística.

Além das espécies vegetais nativas da flora cerradeira são encenadas nas descrições da paisagem rosiana algumas espécies da fauna: a onça pintada que no imaginário infantil e nas histórias do vaqueiro Salúz é descrita como um animal a ser temido, mas que os cachorros enfrentavam sem temores. Já o tamanduá aparece na cena da morte do cachorro perdigueiro Julim que corajosamente o enfrentou e ficou muito machucado e teve que ser sacrificado. Macacos encenam um trecho que “fez até Pai rir”: tomaram das mãos de Miguilim a marmita do almoço que levava para Pai na roça. Cobras venenosas como jaracuçu e urutu são mencionadas na história como espécies das quais a família foi livrada e jiboias aparecem em “causos” onde se relatava que em lugares perto do Mutum tinham até engolido menino novo.

Acerca dos animais domésticos, eles também têm destaque em CG na relação do menino com o lugar/ paisagem. Quando Tuan (2013) comenta o espaço, lugar e a criança, ele esquematiza o contexto da interação da criança com o lugar e revela que animais são muito importantes, principalmente domésticos, na descoberta infantil do mundo porque ensinam, instruem e aguçam o imaginário da criança. Ele até enfatiza que os primeiros sons da criança para tentar emitir o nome do animal, ela o faz a partir dos sons emitidos por este. Ela inicialmente dirá: “au au” para identificar o cachorrinho e dirá “miau”, apontando para o gatinho.

O personagem Patori, Majéla, arlequim filho de Seo Deográcias, embora apresentado como “arteiro” e “malino”, mas Miguilim lembrava-o também pelas boas ações que fizera e entre elas está o ato de tocar um berimbau de fibra de buriti, imitando a voz dos animais e pedindo Miguilim para sugerir a voz de que animal queria ouvir:

“– Agora, o que é que você quer, Miguilim?” “– Cavalo!” “– Cavalo, cavalo, cavalo? É assim: ... *nhinhin, rinhhin* ... ” [...] “– E agora, Miguilim?” “– Agora é pato!” “– Pato branco, pato preto, pato marreco, pato choco? É assim: ... *Quépo, quépo, quépo...*” “– Sariema! Agora é sariema!” “– Xô! Sariema no cerrado é assim: ... *Káu! Káu! Káukáukáufkáu!*...” Miguilim ria de em doer a barriga não caber, e o Patori sério falava: “– Miguilim, a vida é assim...” (Rosa, MM, 1984, p. 119).

Destacam-se nesse recorte da narrativa as onomatopeias e elas criam um efeito sonoro que aguça a audição do som emitido de cada uma das espécies citadas e a visualização da imagem dos referidos animais. Na narrativa, há certos trechos em que o comportamento animal, inclusive o canto, é associado aos atos humanos e tal antropomorfização impede que se leia a “estória” isolando os animais que compõem o lugar dos humanos que o ocupam. O próprio ato do menino saber reproduzir o som emitido por determinadas espécies mostra que ele já está

familiarizado ao lugar, ao passo que o desconhecimento para reproduzir um som de um animal que não é parte do seu lugar revela que o que é externo ao Mutum o era também a Miguilim.

Quanto aos animais domésticos que fortificam a comunhão com o lugar, o peru é descrito como “a coisa mais vistosa do mundo” (Rosa, MM, 1984, p. 16), as galinhas com os pintinhos e o cuidado de afirmar a época que chocavam e quantos ovos “vingavam”, a cabra com os cabritinhos na mudança, etc. Mas merecem destaque os cachorros, porque são nomeados e as crianças lhes atribuem características humanas: Gigão maior de todos, todo preto e defendia as crianças de tudo e salvara a família inteira quando uma serpente venenosa entrara em casa (Rosa, MM, 1984, p. 19). Gigão era respeitado e premiado por aquele ato e quando abatiam frangos, davam-lhe as tripas e o papo. Quando as crianças brincavam, Gigão entrava na brincadeira.

Mas a cachorra Pingo-de-Ouro gostava muito de Miguilim e de ficar perto dele quando ia brincar e, principalmente quando ele estava triste “parece que compreendia” (Rosa, MM, 1984, p. 20). Pingo-de-Ouro vivia doente, ia ficando cega, tivera filhotinhos, mas só um escapou e brincava com ela. Todavia, Pai deu Pingo-de-Ouro para uns tropeiros que passaram pelo Mutum e a levaram amarrada e o cachorrinho num balaio, isso para o sofrimento de Miguilim.

Os outros cachorros eram cães perdigueiros, valentes e caçadores de tatu, de anta e paca e receberam nomes de pessoas de quem Pai não gostava no Pau Rôxo: Seu-Nome, Zé Rocha, Julinho-da-Túlia. Este último enfrentou um tamanduá, foi ferido gravemente e teve que ser sacrificado.

O gato Sossõe é sempre apresentado nos seus lugares favoritos: a cozinha, no paiol cerceando ratos e deitado no catre, à noite, com Miguilim e Dito. A ação do gato de ser encenado sempre asseando o pelo e afiando as unhas evidencia que, do olhar da criança, o detalhe que o adulto vê como ação corriqueira, não escapa no contar a “estória”. É importante como as crianças demoraram a definir o nome do gato e só o fizeram quando associaram o afagar do felino em Miguilim e o som da ronqueira que fazia à noite no catre. GR tinha um gato. Talvez por isso descrevesse os hábitos do gato Sossõe de forma tão detalhista. A cena do gato Sossõe caçando lagartixa e calangos verdes é sensorial, já que a voz narrativa implanta no contemplador a angústia do calango verde e a lagartixa, impotentes diante das garras e barbas do gato Sossõe, que é apresentado brincando largamente com eles, antes de os devorar.

Mas o papagaio Papaco-o-Paco que o personagem Luisaltino trouxe para o Mutum quando veio “de ficada” trabalhar com Pai é, de todos os animais, o que merece maior destaque na relação topofílica de Miguilim com o lugar, porque emitia sons inteligíveis e era capaz de

construir enunciados inteiros. Talvez possa se inferir que o papagaio personifique o próprio ato de contar “estórias” no âmbito poético e prosaico, conforme se pode depreender do estudo acurado com que esse ato ornitólogo é descrito em *Papagaio conta história*, de Rebello (2010). Nesta obra, algumas aves de renome na literatura brasileira – notadamente o papagaio – são depositários de memórias e desencadeadores de paráfrases, paródias, leituras e releituras. Em *CG*, quem ensina o papagaio a emitir os fonemas audíveis e os morfemas é a cozinheira Rosa. Aqui se entrevê a concessão do escritor, narrador e autor à ave tagarela para que tome a palavra e “conte estórias”.

Descrito como ave que comia de tudo, Papaco-o-Paco pertencia à Chica, mas ele não gostava de Chica, gostava da cozinheira Rosa para quem cantarolava. Com o tempo, Papaco-o-Paco, com Rosa, aprendeu a emitir: “– *Miguilim, me dá um beijim!*” (Rosa, MM, 1984, p. 95). Pai não gostava de papagaio, mas parece que desse um não se importou, era um papagaio que se respeitava” (Rosa, MM, 1984, p. 90).

As frases que o papagaio emitia e são transcritas estão sempre relacionadas a atos ou acontecimentos na vida das pessoas por quem a ave nutria afeto. Dito sonhara por muito tempo que o papagaio falasse seu nome, mas só tempos após a morte dele é que a ave tagarela finalmente falou: “– *Dito – Expedito!*” (Rosa, MM, 1984, p. 115).

Os bois, as vacas e cavalos recebem nomes também e são personificados pelas crianças quando são mencionados na narrativa. O touro Rio Negro era “feio, cara burra, tão de ruim” (Rosa, MM, 1984, p. 67) e quando machucou a mão de Miguilim, diz-se que “tem o demônio dentro dele” (Rosa, MM, 1984, p. 98), o bezerro da vaca Sereia era de Miguilim, o da Trombeta era de Tomezinho, o da Nobreza era de Drelina, o da Mascarenha era de Chica e a bezerrinha da vaca Piúna era de Dito.

Em *CG*, não se imprimem aos bois e cavalos as mesmas alcunhas que em *Sagarana* (1946), nas estórias “Conversa de bois” e “O burrinho pedrês” eles obtêm: lá eles refletem sobre o comportamento dos homens e são humanizados. Mas na mentalidade de Miguilim, das crianças e o narrador, os bois e vacas são antropomorfizados, porque são os primeiros animais a mostrar a Miguilim as primeiras descobertas de como se dá a sexualidade dos animais e associá-la com a dos humanos.

1.4.3. Topofilia e brinquedos e na convivência de Miguilim com “os outros”

Ainda na obra *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (2013), Yi Fu Tuan, no capítulo que aborda o espaço, lugar e a criança, desenvolve ricas reflexões sobre em que cada elemento presente no recorte espacial das vivências das crianças contribui para a aquisição do conhecimento delas e o animar de suas capacidades cognitivas. Dentre estes elementos, ele enfatiza como o ato de brincar aguça o imaginário infantil, a criatividade e o pertencimento ao lugar, já que “se vai brincar, tem que dizer onde e de quê” (Tuan, 2013, p. 44).

Como Tuan (2013) detém-se na brincadeira e como ela induz a criança à imaginação e compreensão do lugar, houve por bem fazer uma junção com o que o filósofo Walter Benjamin, em seu livro *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (2009), apresenta uma reflexão importante e ilumina esta leitura acerca dos brinquedos, especificamente. As ponderações dos dois autores mostram-se de grande auxílio na busca por compreender como o brinquedo e as brincadeiras influenciaram na relação topofílica de Miguilim e as crianças de CG com o lugar.

Benjamin (2009) expõe que “brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, a criança cria para si, brincando, o mundo próprio” (Benjamin, 2009, p. 85). De encontro com essas colocações do autor, ao analisar como brinquedos e brincadeiras aparecem em CG, entende-se que realmente era libertador brincar e há uma tentativa de criação de um mundo próprio, em meio àquele universo de adultos com dramas e atitudes tão tóxicas e abusivas para com as crianças. O narrador descreve uma das brincadeiras:

Tomezinho e Dito corriam, no pátio, cada um com uma vara de pau, eram cavalinhos que tinham até nomes dados. “– Brincar, Miguilim!” Brincar de pegador. Até Chica e Drelina brincavam. Os cachorros latiam diverso. O Gigão sabia quase brincar também (Rosa, MM, 1984, p. 51).

É relevante que as brincadeiras eram libertadoras, porque mergulhavam Miguilim no esquecimento dos abusos sofridos e as demais crianças no sonho. Mas é importante frisar que assim como Benjamin (2009) permite compreender, a brincadeira e os brinquedos refletem aquele universo com o qual a criança convive e com o qual vê os adultos lidando. As varas eram usadas como cavalos de brinquedo, porque era a imitação das ações dos adultos na criação de animais, guiar as boiadas e montarias que eram corriqueiros no Mutum.

Benjamin (2009) ainda permite inferir que na montagem, criação e invenção do brinquedo, a imaginação e criatividade sobrepõem-se ao material disponível para tanto. Em

Campo Geral, Miguilim e as crianças não dispõem do brinquedo pronto, industrializado e fabricado e que muitas crianças normalmente já os ganham e adquirem aptos para brincar. O narrador encena: “Chica vinha passando, com a boneca – nem era boneca, era uma mandioquinha enrolada nos trapos, dizia que era a filhinha dela, punha até nome, abraçava, beijava, dava de mamar” (Rosa, MM, 1984, p. 25).

A brincadeira e o brinquedo que a irmãzinha de Miguilim é encenada reflete a verticalidade do meio em que ela presenciava as ações da figura feminina e materna. Uma sociedade patriarcal, onde o papel da mulher é dar à luz, amamentar, ocupar-se com tarefas domésticas e criar filhos não incutiriam em uma menininha o pensamento de imaginar, criar e inventar outra brincadeira que não refletisse esta realidade. O fato de a boneca ser denominada como “filhinha” evidencia ainda que uma criança brincava de/com a maternidade, porque era este tipo de realidade que as mulheres com quem ela convivia protagonizavam.

Algumas brincadeiras eram diferenciadas como o ato de Dito caçar vaga-lumes e colocar numa garrafa para contemplação, mas estranhamente colocá-la debaixo do catre. E o narrador encena mais uma brincadeira da Chica que permite novamente a percepção de como as brincadeiras reproduziam a cultura dos adultos com quem convivia: “Chica brincou de uma festa de batizar três bonecas de mentira, para Miguilim, o Dito e Tomezinho serem padrinhos”. (Rosa, MM, 1984, p. 91).

Na descrição dos brinquedos de Miguilim o narrador lista: sabugos de milho que na brincadeira eram vacas e cavalos, pedrinha de cristal preto, carretilha, besouro verde com chifres, outro besouro dourado, caixinha de madeira de cedro, caixa de papelão, barbantes, pedaços de chumbo, gaiolas de passarinhos e alçapão. Cada um dos brinquedos descritos recriam os sujeitos e os objetos com que ele lidava no dia a dia, o mistério do Mutum cercado por rochas e montes e a maneira como a liberdade dele era restrita e negada. Importa compreender, à luz de Benjamim (2009) que “os brinquedos são um mudo diálogo entre a criança e o povo” (Benjamim, 2009, p. 94).

Para Tuan (2013), as brincadeiras e brinquedos criam uma relação da criança com o lugar e a paisagem que transcende o tempo cronológico. O adulto pode remeter a memória daqueles lugares e paisagens onde cresceu, brincou, os brinquedos que fazia, as brincadeiras de que brincava e perceber aquele determinado recorte espacial como parte integrante de sua história. No livro *Topofilia* (2012) esta relação da afetividade com o lugar a partir do lúdico e da brincadeira fica mais nítida. O exemplo dado do menino que depois de adulto, recebe como presente de aniversário uma caixa embrulhada contendo brinquedos que, na infância, iam

ficando obsoletos à medida que ele crescia, mas os pais guardavam é importante para compreender a percepção dele diante daquilo: ele revê, relembra, revive os lugares e situações e as paisagens envoltas na história de cada brinquedo que conseguia lembrar.

O último aspecto deste capítulo é a topofilia na relação de Miguilim com “os outros”. Tuan (2013) comenta como amigos, vizinhos, colegas de escola, de trabalho, pessoas da comunidade são sujeitos peças-chaves na construção das ligações afetivas com o lugar. A doutrina “dos outros” tem sido muito estudada nestas três décadas do século XXI.

Em *Morte e alteridade em Terceiras estórias* (2001), Edna Tarabori Calobrezi ocupa-se com a alteridade especificamente nesta referida obra de Guimarães Rosa, mas os conceitos e definições básicos servem para desencadear reflexões acerca deste tema nos demais livros também. A alteridade para Calobrezi (2001) é o olhar sobre o outro, o solidarizar-se, o ser consciente de si e dos outros. A seguir, discorre-se sobre como se deram: este olhar, solidarizar-se e consciência em *Campo Geral*.

Por “outros” em *CG*, entenda-se aqui as personagens não pertencentes a seu núcleo familiar, que entram em comunhão com Miguilim, seja de forma direta ou indireta. A primeira personagem do núcleo dos “outros” que o narrador apresenta nas memórias de Miguilim é o bispo com quem ele teve contato no Sucuriju, quando aos sete anos, foi receber o sacramento católico romano da Crisma.

É digno de reflexão que o sacramento da Crisma ou Confirmação do Batismo, segundo o *Catecismo da Igreja Católica*, só deve ser ministrado quando o batizado atinge a idade da razão, porque é um sacramento de “maturidade cristã e nele o crismando recebe os sete dons do Espírito Santo: sabedoria, entendimento, conselho, ciência, fortaleza, piedade e temor de Deus” (CIC, 2000, parágrafo 1308). Intencionalidade rosiana ou não, Miguilim é apresentado nos primeiros escritos recebendo esse sacramento.

No rito da Crisma, o bispo unge o crismando com óleo santo e impõe as mãos sobre ele e diz: “– Receba por este sinal o Dom do Espírito Santo!”. O crismando é um ungido. Em hebraico, “ungido” é um “*mashíah*” (trad.: messias) e em grego é um “*christós*” (trad.: cristo). Miguilim passa a ser um “ungido”, mas em contrapartida, o sacramento não lhe confere os sete dons imediatamente, mas ao longo do enredo, certos dons se manifestam, ora de uma maneira, ora de outra. Miguilim mostra-se menino piedoso, forte e temente a Deus. O bispo é descrito como alguém diante do qual o menino ficou poucos minutos para receber o sacramento, mas cuja mitra, roupa e paramentos amedrontaram Miguilim.

Outro personagem de quem Miguilim conserva boas lembranças é o Tio Terêz, irmão de Pai. O narrador não oculta o fato que “gostava por demais de Tio Terêz” (Rosa, MM, 1984, p.14). Tio Terêz é descrito num relacionamento quase paternal com Miguilim que não encontrava em Pai este sentimento. Tio Terêz ajuda armar arapuca, ajuda na lida com o gado e com a lavoura e tenta, com a luz que possui, ajudar nas indagações de Miguilim. Para a mente de uma criança, era difícil compreender as rixas entre Pai e Tio Terêz, porque vó Izidra dizia que aquilo terminaria como *Caim e Abel*. Wilson Martins (1991), em sua crítica, compara a rivalidade de ambos com o caso de Soropita em “Dão Lalalão”, mas não é preciso chegar a tanto: Tio Terêz e Pai estão envolvidos em uma suposta intriga familiar, mas não se trata de uma estória de amor regada à vingança e jagunçagem.

As duas mulheres cozinheiras e que não gostavam de menino na cozinha, Maria Pretinha e Rosa são descritas com uma relação muito amistosa com Miguilim. Sempre o agradam de uma forma ou de outra, aconselham, dão bronca, mas a chegada do papagaio Papaco-o-Paco estreita a relação de Rosa e Miguilim e, também a fuga de Maria Pretinha com o vaqueiro Jé. Rosa sempre é cheia de afeto por ele e sempre preocupada para que nas idas e voltas não falte o que comer e beber.

Vaqueiro Saluz é apresentado como um homem cheio de bons sentimentos e com maturidade suficiente para acalantar uma criança triste: com uma cantiga, com uma estória de onça, de boi, de passarinho, de lobisomem. Ele aparece no enredo sempre como o consolador de Miguilim e pronto para contar estórias de gente grande, mas em linguagem de criança. Já o Vaqueiro Jé é descrito como conhecedor profundo do Cerrado e da vereda e os mistérios que as espécies deles, vegetais e animais, possuem; e Miguilim gostava da companhia dele, porque aprendia muito com este conhecimento que ele partilhava. Com Vaqueiro Jé, Miguilim aprende a fazer um laço, arrear um cavalo, laçar um boi e uma vaca e “chiqueirar” um bezerro.

Mas a personagem negra Mãitina destaca-se, porque é descrita como alguém de quem Miguilim gostava muito e o afeto era recíproco. O narrador enfoca o temor que Miguilim alimentava por ela, devido ao fato de vó Izidra “demonizar” o negro, a religião afro e porque Mãitina bebia muita cachaça. A frase que Mãitina era “feiticeira e iria para o inferno por cultuar deuses africanos” certamente era responsável pelo temor que as crianças tinham dela, mas ao longo da narrativa, a relação entre ela e Miguilim estreita-se e partilham afeto, compaixão um pelo outro, tentativa de compreensão do mundo a partir do limitado conhecimento que tinham e após a morte de Dito, Miguilim encontra em Mãitina a consolação. Mãitina ficou no livro,

intencionalidade ou não, para mostrar que é um personagem que “alegra com os que se alegram e chora com os que choram”.

A personagem Seo Deográcias (se este nome que em latim significa “graça de Deus” for simbólico, então o personagem é uma antítese do nome, porque nas vezes que entra em cena pronunciava “desgraças”) aparece na casa de Miguilim sempre oferecendo hipotéticas soluções, paliativos e possíveis auxílios, mas que o narrador mostra que as tais eram a curto prazo. Miguilim o evitava sempre que possível, tinha-o em grande estima e respeito, mas saía.

Em contrapartida, com as intenções terapêuticas do pretense boticário, sua vinda à casa de Miguilim representava aborrecimentos deste com o filho de Seo Deográcias, o Majela (Patori). Ao contrário de Seo Deográcias, o raizeiro Seo Aristeo mostrava-se mais eficaz no tratamento das constantes enfermidades físicas e psíquicas de Miguilim, pois fazia remédios com a sabedoria popular: raízes de plantas medicinais, óleo de jatobá, mel de oropa, abacaxi, lima, limão doce, laranja e “curava” Miguilim com estórias.

A única criança, fora do círculo familiar, que a narrativa põe em contato com Miguilim é um menino denominado “Grivo”, pouquinho maior que Miguilim, descrito como sendo muito pobre e órfão de pai, diz-se que pedia até esmola, mas o narrador informa que Grivo não era pidão. Os contatos que o narrador registra de Miguilim com esse menino era de muita afabilidade, amizade e companheirismo, a ponto de Miguilim defendê-lo contra as maldades de seu próprio irmão Liovaldo certa vez contra o Grivo, quando Liovaldo cuspiu nele. Devido à reação violenta de Miguilim diante daquela atitude de Liovaldo, Miguilim sofreu espancamento de Pai e a família questionou Miguilim por que ficar contra o próprio irmão para defender um estranho – e que estranho! É notável como até o final do enredo, Miguilim cuidava para que nada faltasse a este menino. E o narrador descreve Grivo recíproco à amizade de Miguilim.

Um indivíduo posto em cena há poucas páginas do desfecho e que tem contato último e definitivo com Miguilim permanece envolto em especulações: certo José Lourenço, do Curvelo, descrito como doutor e com vestimentas de médico. Não se diz quem era, não se dá nenhuma outra informação, exceto que morava na cidade e que fizera o convite altruísta de proporcionar a Miguilim: óculos, escola e possibilidade de aprender um ofício.

Este personagem é importantíssimo para a percepção última de Miguilim sobre o lugar, a paisagem e a possibilidade de ter contato com o que ficava além dos morros e serras do Mutum. É paisagística a última descrição. A miopia de Miguilim é vencida e a paisagem lhe nasce como descoberta, metáfora da vastidão de conhecimentos que ainda o aguardavam (Rosa, MM, 1984, p. 142)

Diante desta reflexão, entende-se que a topofilia é um processo de relação afável, amigável, afetiva e concórdia com o lugar, mas que é um processo construído gradualmente, de forma cíclica e contínua. Para construção deste relacionamento, o sujeito carrega sua própria história, suas próprias memórias e lembranças, as vivências e convivências com a paisagem e com os outros.

Neste processo, o período que Tuan (2012) denomina “infante” é levado em conta porque é o primeiro contato com as primeiras imagens, os primeiros objetos, as primeiras pessoas que a criança contacta. A seguir, vêm as relações da infância, construídas de forma consciente pelo próprio sujeito: como parte do lar e família, a terra, imaginário e sonho, ensino/aprendizagem, paisagem, brinquedos e a relação com os outros.

As personagens tóxicas e abusivas serão fruto de reflexão no capítulo 2, sobre topofobia, mas sobretudo no capítulo 3, sobre topocídio.

CAPÍTULO 2 - TOPOFOBIA



Figura 05: Mapa mental da topofobia em *Campo Geral*. Elaboração: Thales Luís (2024)

2. TOPOFOBIA

Este capítulo decorre das ideias sobre as “fobias” nas paisagens e lugares como retratadas por Yi-Fu Tuan em *Paisagens do medo* (2005), em *Poética e filosofia da paisagem*, de Collot (2013), *A invenção da paisagem*, de Anne Cauquelin (2007) e a forma que oferecem reflexões sobre esse mesmo assunto no contexto da convivência de Miguilim em *Campo Geral*. Trata-se de uma articulação das principais ideias destes autores naquilo que se mostra contributivo ao discurso geoliterário e geopoético extraído da narrativa rosiana.

Tal análise nessa similitude de temas procura elencar os principais elementos identificados no percurso narrativo que tragam o sentido topofóbico do lugar e da paisagem, não apenas no que tange a estas categorias geoliterárias e geopoéticas em si mesmas, mas também à forma como repercute nas ações e reações do menino em meio a esses referidos recortes espaciais.

A palavra topofobia (grego: τόποςφοβία), morfologicamente, decorre da junção dos radicais gregos “topo” + “fobia” (derivada do grego “*phóbos*” que significa “medo” e “aversão”), donde a palavra composta por justaposição: “topofobia”. Ao discorrer sobre a dimensão semântica dessa palavra, Tuan (2005) permite inferir que diz respeito a: (1) medo do lugar; (2) aversão ao lugar e (3) experiências tristes e ruins nos lugares e paisagens. O referido autor, antes de aprofundar nessa temática, sintetiza, preliminarmente: “Topofobia é o medo do lugar e nos lugares; designa esse sentimento e experiências desfavoráveis na paisagem, seja esta natural, sejam aquelas construídas mentalmente” (Tuan 2005, p. 12).

Neste estudo, os aspectos topofóbicos acima serão abordados a partir do prisma infantil, à proporção que se manifestam na “estória” de Miguilim, na relação dele com o Mutum, com a respectiva paisagem e nas suas vivências e convivências com os outros nesse lugar. E ainda, como as experiências descritas pelo narrador no processo de construção e autoconstrução da caminhada do menino mostram-se oportunas para refletir sobre até que ponto esses medos apresentam-se como elementos favoráveis para a criança ressignificar a coragem, o crescimento diante do mundo e alcançar a percepção de que o medo é também componente da caminhada infantil e humana.

As contribuições de Tuan (2005) abordam as paisagens do medo e o medo dos lugares a partir da percepção da criança, e, a forma como o narrador de *Campo Geral* aborda os temores

infantis, aversões e experiências desagradáveis no lugar e paisagem complementa-os, – não no sentido de mergulhar o leitor em diferentes paisagens e situações do medo com intuito de o assustar –, mas no convite para, a partir deste mergulhar, efetivar a busca por resignificação da coragem e o crescimento, na tentativa de esclarecer aspectos relevantes da vida humana ocultos por trás desses medos. Este estudo acabou por despertar para o fato de que, já que o medo é genuinamente atual, ele mereceria um estudo minucioso e paciente.

A “estória” de Miguilim permitiu identificar alguns elementos toposfóbicos, porque o narrador apresenta-o como um menino que “tinha medo de tudo” (Rosa, MM, 1984, p. 48) e descreve o Mutum com elementos favoráveis a este sentimento, conforme se vê no fragmento:

Dito já havia adormecido. O que dormia primeiro, adormecia. O outro herdava os medos, e as coragens. Do mato do Mutum. Mas não era toda vez: tinha dia de se ter medo, ocasião, assim como tinha dia de mão de tristeza, dia de sair tudo errado mesmo – que esses e aqueles a gente tinha de atravessar, varar da outra banda. Cuidava de outros medos. Das almas. Do lobishomem revirando a noite, correndo sete-portelos, as sete-partidas. Do Lobo-Afonso, pior de tudo. Mal, um ente, Seo Dos-Matos Chimbamba, ele Miguilim algum dia tinha conhecido, desqual, lembrava metades dessa pessoa? Um homem grosso e baixo, debaixo de um feixe de capim seco, sapé? – homem de cara enorme demais, sem pescoço, roxo, escuro e os olhos brancos... (Rosa, MM, 1984, p. 80).

Esse trecho acima serve de prenúncio para a abordagem que aqui será feita sobre a topofobia, cujos elementos serão discutidos na sequência: (1) medo do/no lugar; e: (2) medo da/na paisagem (Fig. 06).



Figura 06: Mapa mental da topofobia em *Campo Geral*. Desenho: Thales Luís (2024). Legenda e convenções cartográficas: o Autor (2024).

2.1. Medo do/no lugar na “estória” de Miguilim

Em seu livro *Paisagens do Medo*, Tuan (2005) enfoca que os medos são experimentados por indivíduos, e por assim ser, são subjetivos e uns são produzidos por ambiente ameaçador, outros não. Certos tipos de medo perseguem as crianças, outros aparecem apenas na adolescência e maturidade. Seja como for, o fato é que o medo é um tema literário presente nas histórias de coragem, sucesso e nos textos poéticos e prosaicos sobre fobias e conflitos humanos. Ao discorrer sobre o medo no universo infantil, esse geógrafo humanista abre a reflexão, argumentando que há medos “universais” e “mundiais” e exemplifica este último com “o medo do escuro” e aponta o “medo de se perder, referindo-se ao primeiro” (Tuan 2005, p. 30).

Pode-se ainda, à luz das ideias desse autor, inferir que o medo pode ser encarado como um mecanismo de sobrevivência, quando expressado ou sentido de forma equilibrada, já que o instinto de perigo é necessário para preservar a vida humana e animal contra qualquer agente ameaçador. Desta forma, esse autor conceitua o medo: “É um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade” (Tuan, 2005, p. 10).

E na realidade infantil, a criança desvencilha-se de seus sinais de alarme e ansiedade à medida que cresce e adquire confiança. E em algumas crianças este processo é árduo, visto que os adultos, no intuito de as disciplinar, inculca-lhes medo, inclusive de figuras vingativas como bicho-papão, bruxas e fantasmas.

Comunga com este pensamento o que Anne Cauquelin (2007) permite compreender, quando ressalta que a criança vive em um mundo mágico de inocência e alegria, sintetizado na figura de um “jardim”. E o medo decorreria de toda e qualquer ameaça a este “jardim” infantil, no entanto tal fobia só se torna perceptível para a criança, quando ela já é capaz de sentir o que exteriormente é ameaçador ao universo imediato dela (podendo ser um ruído, um adulto, o escuro, ausência materna e paterna ou qualquer coisa no campo visual que cause desassossego). Uma figura bizarra descrita na estória de Miguilim que lhe impunha temor era “Brasilino Boca-de-Bagre, que cercava as pessoas nas estradas, roubava de tudo, até tinha aparecido na Vereda do Terentém, fazedor de medo” (Rosa, MM, 1984, p. 42).

Na “estória” de Miguilim, antes do narrador o encenar especificamente nas lembranças pueris no Mutum, ele conserva lembranças do “infante”, referentes a quando Miguilim morava

no Pau-Roxo, na beira do Saririnhém. Lembranças “de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam” (Rosa, MM, 1984, p. 16). A primeira lembrança registrada está associada ao medo: medo de “menino-grande” e medo da agressão sofrida.

Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente como um estória – e o meninão grande dizia: “– É meu!..” E: “– É meu...” – Miguilim repetia, só para agradar ao menino-grande. E aí o menino-grande levantava com a mão uma pedra, fazia uma careta pior: “– Aãã!...” Depois era só uma confusão, ele carregado e a mãe chorando: – “Acabaram com meu filho!...” – e Miguilim não podia enxergar, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos (Rosa, MM, 1984, p. 16).

Essa primeira apresentação do medo é encenada pela voz narrativa preludiada pelo desenho de uma paisagem aparentemente agradável à vista e à percepção de uma criança pequenina, mas é apenas impressão. A construção mental e natural é palco de uma primeira experiência de medo no lugar. Tuan (2005) discorre que “[...] no começo, a criança não distingue os familiares e as pessoas estranhas: e não estranha quando muda dos braços da mãe para os de um estranho, mas à medida que cresce, demonstra consternação quando um desconhecido aproxima-se” (Tuan, 2005, p. 21).

A experiência sofrida quando residia no Pau-Roxo permaneceu impregnada em Miguilim, mas o narrador o apresenta como um infante que se aventurava a brincar longe das vistas de sua mãe. “Quando a criança começa a desconfiar de estranhos, ela começa a usar a mãe como base segura de onde se deve explorar, afastado todo e qualquer indício de perigo, ela aventura-se a ultrapassar os limites impostos pela mãe” (Tuan, 2005, p. 22). A narrativa condiz com esse posicionamento do referido autor no que tange à mãe como refúgio e fortaleza de Miguilim contra o medo.

E quando as crianças recusam-se a brincar em certas áreas, elas, na verdade, nem sempre têm medo do lugar como tal, mas sim das pessoas. Seres malvados estão à espreita em quase todas as partes, mas a criança não tem noção de leis e direitos humanos. Miguilim não via menino-grande como ameaça, recorreu à imitação no intuito de não mostrar que queria a ave exuberante para si, mas o menino-grande o agrediu, a despeito disso.

A seguir, o percurso narrativo revela que um dos temores de Miguilim era ser castigado amarrado a uma árvore, na beira do mato. A voz narrativa apossa-se de seu ser e voz, infiltra-se na persona dele e expressa: “Fizessem isso, ele morria da estrangulação do medo? Do mato de cima do morro vinha onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? Só o pai de Joãozinho e Maria [...]” (Rosa, MM, 1984, p. 24).

Esta intertextualidade de Guimarães Rosa com a história de Joãozinho e Maria, a qual incute medo nas crianças ao longo dos séculos vem de encontro com o que Tuan (2005) expressa:

O mundo das crianças pequenas é um frágil constructo de fatos e fantasia e o ouvir contos de fadas e de bruxas leva a criança a saber o que é o mal [...] Adultos admitem utilizarem estas histórias como forma de controle a infantes teimosos. A história de João e Maria incute na criança o medo de se perder, o medo do abandono e de maus adultos (Tuan, 2005, p. 32-33).

Miguilim sofria com a história de Joãozinho e Maria e sentia vontade de chorar. O geógrafo humanista ressalta que esse “conto da carochinha” não desperta na criança apenas o medo de bruxa e de maus adultos, mas um medo crescente e presente na criança: o abandono. E a criança teme se perder, pois floresta não é lugar para brincadeiras ou passeios, já que na mente infantil é sinônimo de perigo, assustadora e morada de bichos e feras.

Acerca deste diálogo entre obras com temáticas memorialísticas infantis e a história de Joãozinho e Maria, entende-se, à luz do livro *Paráfrase, paródia e cia* (1985), de Affonso Romano de Sant’Anna, quando discorre sobre a intertextualidade, como Bakhtin encarava o parafrasear: “[...] uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral, ela se aproxima do original em extensão” (Sant’Anna, 1985, p. 17).

A estória de Miguilim mantém a ideia do texto-mãe, porém a releitura toma corpo, porque é reinterpretada à luz da punição infrigida ao menino e da “orfandade” deste “com pai vivo” e de corpo presente/ausente. É relevante como Tuan (2005) mostra que a figura feminina da “bruxa” assusta mais que a figura do “bruxo”, dada à demonização da mulher nos mitos primitivos e judaico-cristãos. Mas a criança em *Campo Geral* não concebe a figura feminina como medonha e ameaçadora (nem mesmo Mãitina “feiticeira pagã”!), mas a figura paterna. Mulher alguma na narrativa é hostil com Miguilim, exceto sua avó Izidra. E ao contrário da história de Joãozinho e Maria, onde o contexto leva a crer que o pai teria agido motivado por boas intenções e no intuito de proteger os filhos, o pai de Miguilim é que se adequa à alcunha do papel de “bruxo”.

No entanto, mesmo que a maioria das mulheres no enredo não demonstrasse hostilidade para com Miguilim, mas os temores tradicionais da mulher associada à figura maléfica estão nas memórias atribuídas ao menino. Miguilim, ao dormir, tinha medo da “mulher assombrada que senta na barriga da gente” (Rosa, MM, 1984, p. 37). Na tradição popular, em Janaúba e Porteirinha, Norte de Minas Gerais, esta suposta mulher é chamada “pisadêra”, “porque aperta a goela da pessoa, quando está dormindo e a pessoa grita, mas ninguém ouve” (Chaves, 2021, p. 321). A ciência médica denomina este fenômeno como apneia do sono.

E somados a esses medos, os castigos corporais que Miguilim sofria do pai, personagem Nhô Berno são situações que o narrador é enfático em ressaltar que causavam medo em Miguilim. Evidencia isso a construção mental desenhada no início do enredo, retratando uma criança de castigo no banquinho (FIGURA 06), sob os olhares compassivos dos irmãos impotentes para o tirarem dali, da mãe que nada fazia para impedir aqueles abusos e do Tio Terêz que liberava o castigado, mas este não podia obedecê-lo.

A presença de Pai no lar causava temor e qualquer tipo de contato com Pai era razão para temor pelo menino. O próprio fato de Miguilim ficar ausente de casa, quando foi ao Sucuriçu receber o sacramento da Crisma e quando de seu retorno evitar Pai, motiva o estranhamento: “Esse menino é um mal-agradecido. Passeou, passou, todos esses dias esteve fora de cá, foi no Sucuriçu, e, quando retorna, parece que nem tem estima por mim, não quer saber da gente...” (Rosa, MM, 1984, p.15).

Ao comentar o medo que a criança tem do adulto, Tuan (2005) pontua o temor do castigo, seja pelo fracasso na realização de deveres, seja motivado pela falta de maturidade do próprio adulto na lida com a educação de uma criança. O geógrafo esclarece que “em casos extremos, a hostilidade para com as crianças parece ser uma substituição dos sentimentos irados para com os próprios pais. A crueldade é passada de uma geração a outra” (Tuan, 2005, p. 55). O enredo apresenta a mãe de Nhô Berno como uma mulher autoritária, extremista, amarga e cuja ausência no lar era motivo de alegria para as crianças: “Sem Vovó Izidra, a casa ficava mais alegrada” (Rosa, MM, 1984, p. 93).

Outro medo que atormentava Miguilim em sua experiência com o Mutum era o medo de morrer. E ele mesmo manifesta isso ao longo do percurso narrativo: “– Miguilim, você tem medo de morrer?” “– Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos... Eu não queria ir para o Céu menino pequeno” (Rosa, MM, 1984, p. 30).

Ao comentar sobre o medo na criança em crescimento, Tuan (2005) enquadra o medo de morrer na galeria dos “medos sociais”, temores estes que, segundo ele, somam-se ao universo da criança, após a incorporação do medo d’água, de animais (sobretudo répteis e insetos peçonhentos e animais selvagens), de altura, do escuro e claustrofobia (a criança é por natureza claustrofóbica e esse pavor traumatiza e segue o adulto).

Tuan (2005) explicita que em muitas culturas, a criança é defrontada e confrontada com a realidade da morte, muitas vezes precocemente. Ele aponta o cair de uma pétala ao chão, um animalzinho que adoece e morre, um predador que ataca sua presa e o apodrecer de uma fruta,

exemplificando as primitivas experiências de confrontação e defrontação da criança, frente à finitude da existência, efemeridade da vida e o efeito do tempo sobre as coisas e os seres vivos. Tudo isso conduz a criança à aquisição gradativa da consciência de que “a vida nada mais é do que uma caminhada em direção à morte” (Eclesiastes 9, 5.10). Bem cedo, a criança observa que “Melhor um cachorro vivo do que um leão morto” (Eclesiastes 9,4).

Miguilim defronta-se com essa realidade precocemente e ao longo do enredo, isso o inquieta: as pessoas esfaquearem o tatu e o bichinho esticar as perninhas, chiando, contorce o coração dele, mas adultos repreendem-no: “– Tem dó não, Miguilim! [...] É danado para comer milho nas roças!” (Rosa, MM, 1984, p. 59). O cachorro Julim atacar o tamanduá-bandeira e este ferir o cão, a ponto de terem que o sacrificar é sofrível para Miguilim. A morte por inanição e desidratação de Patori, filho de Seo Deográcias, é razão de medo constante de Miguilim e o suicídio de Pai é conteúdo de suas reflexões. A morte de Dito será tratada no capítulo seguinte sobre o topocídio, porque a amplidão das temáticas que estão envoltos nela enquadram-se mais profundamente na desterritorialização de lugares e paisagens e desconstrução e redesenho do “novo homem que emerge do menino” (Coutinho, 2013, p. 520).

Na sua reflexão sobre o medo na/da criança, Tuan (2005) evidencia que o temor que precede a morte é o de adoecer. Esse autor desenha o quarto da criança enferma e a lida desta com a doença. A enfermidade deprime a mente infantil, pois o tempo parece não se extinguir, somado à mesmice das paredes, ao gosto ruim dos medicamentos e seu respectivo cheiro, à imobilidade e impedimento de brincar, à inquietação ocasionada pela desinformação do que acontece fora das paredes do quarto e o barulho das crianças saudáveis que brincam lá fora. Todavia, mais do que isso, quando a criança já teve experiência, ainda que pouca na visualização da morte, ela teme a doença, visto que a maioria dos que morrem é porque antes estiveram doentes.

Miguilim é um menino suscetível a adoecer, enfermar-se e a voz narrativa apresenta-o como uma criança que adoece com frequência, embora tivesse um sistema imunológico muito resiliente, caracterizado pela vontade de viver e o medo que tinha de morrer. Nas situações que o enredo encena Miguilim doente, a enfermidade é precedida por maus-tratos e agressões sofridos, situações abusivas a que ele é submetido e um estado de desgaste emocional profundo pela perda de quem ele tanto amava: o irmão Dito. O narrador melancolicamente, registra: “Mas então Miguilim estava mesmo de saúde muito mal, quem sabe ia morrer, com aquela tristeza tão pesada, depois da chuva as folhas das árvores desbaixavam pesadas. Ele nem queria comer, nem passear” (Rosa, MM, 1984, p. 45).

A doença do menino é descrita minuciosamente em duas etapas da narrativa, todavia merece ressaltar o contexto da última, riquíssimo em reflexões sobre a leitura, sob o prisma da mentalidade infantil, desta mazela que acompanha a espécie humana desde que existe sobre a terra:

De repente, no outro dia, Miguilim estava capinando, só sentia aquele mal-estar, tonteou: veio um tremor forte de frio e ele começou a vomitar. Deitou-se ali mesmo, no chão, escondendo os olhos, como um bichinho doente [...] Luisaltino levantou-o do chão e teve de o levar para casa carregado [...] Miguilim nem ia conhecendo quando era dia e quando era noite. Transpirava e tremia invernos, emborcava aquela dor cravável na nuca [...] engolia os remédios. Sofria um descochilado aborrecimento, quando o estavam pondo na bacia maior, para banho na água fria. – “A barriguinha dele está toda sarapintada de vermelhos...” – escutava Vovó Izidra dizendo (Rosa, MM, 1984, p. 133).

Nas descrições que se seguem ao trecho acima aparecem as reflexões sobre o que aquele estado de inatividade e fragilidade representavam para o menino e a voz narrativa tece a progressão de forma tão sutil, que o leitor em contato pela primeira vez com a “estória” é tentado a pensar que ela terá o mesmo desfecho do personagem Dito.

Entretanto, a doença de Miguilim é oportuna para que se manifestem os pensamentos e intenções de muitos corações das personagens da narrativa. Fica patente que Mãitina não era bem “a negra pagã, feiticeira que ia para o inferno” (Rosa, MM, 1984, p. 36), mas uma pessoa que se importava, que sofria com o sofrimento de Miguilim. Até mesmo Pai, face à possibilidade de uma morte próxima de Miguilim, reflete sobre seu comportamento em relação a ele e deplora o estado de Miguilim e chora.

Nas considerações que Tuan (2005) tece sobre o medo infantil relacionado às doenças, esse autor mostra que para vitória sobre esses medos, adultos recorrem ao encorajamento da criança, promessas, tentativa de elevação da autoestima, quase sempre com base naquilo que a criança enferma mais preza quando se está saudável. Nos dias que Miguilim permaneceu acamado, isso é mostrado: é prometido a Miguilim, por vaqueiro Jé, que ele veria o couro da onça pintada que seu Brízio Boi tinha matado, vaqueiro Saluz informou que Grivo viria trabalhar com eles, que Pai tinha deixado (Rosa, MM, 1984, p. 134).

Há uma situação outra de medo nos lugares que Tuan (2005) expõe e que está bastante evidente na “estória” de Miguilim que são os medos que a superstição popular inculca na criança, pois Miguilim temia lobisomem e alma penada. Tuan (2005) pontua que os adultos, diante de seus dramas existenciais e sua busca por compreenderem o mundo criam formas de intimidar outros adultos crédulos e crianças. Na narrativa, a crença nas almas do purgatório,

almas penadas e almas no fogo do inferno eram alvos do temor de Miguilim. Sua própria fé não era motivada, conforme demonstrado no enredo, pelo relacionamento com Deus, mas pelo medo desses elementos.

Miguilim recorre à oração por medo: medo de morrer, de chuva grossa, de almas de defuntos, de lobisomen, dos abusos paternos e de “pisadêra”. O dogmatismo católico da avó permeia a família e, à menor ameaça de ruptura à tradição da fé católica, a frase era direta: “– Você vai para o inferno” (Rosa, MM, 1984, p. 18) e: “– Mãitina é feiticeira e vai para o inferno” (Rosa, 1984, p. 36), todavia o inferno rosiano não é o inferno de Graciliano Ramos, em *Vidas secas* (1938) que se infere como o próprio espaço mísero das personagens. Guimarães Rosa está mais próximo do “*Xeol*” hebraico e do “*Hades*” grego e o “*infernum*” latino, porque oferece o purgatório como alternativa (Rosa, MM, 1984, p. 80. E cf. notas de Lucas 16, 19- 31, *A Bíblia de Jerusalém*, 1973, p. 245).

O inferno rosiano é o estado último entre a morte e ressurreição final dos perdidos, dos infiéis, dos que negam a fé e transgridem o decálogo, mas com o purgatório como estado intermediário. É deste inferno que Miguilim almeja escapar e Dito também, é este inferno – possível destino que Patori, filho de Seo Deográcias, – poderia ter tido, na visão das crianças. É a esse inferno que também Nhô Augusto Matraga pretendia escapar com sua conversão em sua “Hora e vez”.

Nas reflexões de Tuan (2005, p. 39) ele ainda lista o medo do ambiente escolar em muitas crianças, segundo ele, motivado pelo fato da “escola ser um lugar de desafio, onde as suas debilidades são expostas diante de estranhos, sem comiseração”. Miguilim fugia destes assuntos e não demonstrava qualquer inclinação por ambiente escolar, embora a voz narrativa o apresente como um menino curioso e em contato com papel e a escrita.

Nesta explanação, entende-se que as experiências de medo do/ no lugar pela criança não somente concretizam no temor em si, mas também na aversão e nas experiências tristes nestes espaços. Sem dúvida, o treinamento e a educação recebidos na infância exercem um grande impacto na percepção da criança e no enfrentamento ao medo. O narrador delineia as relações de temores de Miguilim no/ do lugar, mas não deixa de ressaltar sua vitória, ainda que em uma situação insólita de sua vida, sobre os temores: “Mas Miguilim não queria chorar mais. Podiam matar se quisessem, mas ele não queria ter mais medo de ninguém, de jeito nenhum” (Rosa, MM, 1984, p. 125).

A criança liberta do medo tem confiança para explorar, quer conhecer, porque conhecimento é poder, mas também teme que aquilo que possa descobrir possa lhe ser

ameaçador de alguma forma. O enredo de *Campo Geral* mostra Miguilim como este menino que passa pela experiência do medo, do abuso sofrido, das ameaças para uma fase de exploração, conhecimento e possibilidade de transfiguração.

Tuan (2005) conclui o capítulo sobre o medo da criança dos/nos lugares, mostrando que, a depender da educação recebida, a criança é encorajada pelos pais a vencerem os medos, dentro de limites. Os pais em uma mera brincadeira de “caça ao tesouro”, com uma simples porta fechada, com uma “estória” com fundo moral, etc., podem incutir na criança que experiências nocivas podem acontecer em suas vidas, mas todas as coisas cooperam para o bem de quem não se deixa vencer pelo temor.

Nesse espírito é que no desfecho de *Campo Geral*, a personagem NhaNina, mãe de Miguilim e todas as pessoas que o amavam encorajam-no a prosseguir na descoberta do que o aguardava para além do Mutum. Tuan (2005) adverte não tanto sobre o medo em si, mas o que a criança “fará com” ou “fará deste” sentimento e mostra que, quando a criança vence o temor e passa a vê-lo como parte ultrapassada do caminho percorrido que ela avançou, o menino progrediu emocionalmente, psicologicamente e espiritualmente.

2.2. Medo da/ na paisagem em *Campo Geral*

Para adentrar especificamente nas paisagens do medo na “estória” de Miguelim, faz-se necessário explicar que, para o geógrafo Yi-Fu Tuan e o poeta e filósofo Michel Collot, paisagem e lugar são indissociáveis. Nesses dois autores e em Anne Cauquelin (2007), paisagem e lugar são complementares e chegam a se misturar de tal forma, que passam a impressão de que são sinônimos, ressalvado que Collot fez um apontamento, mostrando uma distinção – não dele mesmo, mas heideggeriana do lugar – (Collot, 2013, p.33).

Mas na geografia tradicional essa unidade não acontece, pois lugar é lugar e paisagem é paisagem. Tuan supera o pragmatismo geográfico, porque ele pertence à corrente humanista da geografia, responsável por um pensamento das cinco categorias geográficas mais próximas da fenomenologia do que da geografia física. Devido à dicotomia geográfica tradicional, este tópico foi construído à parte, a fim de discorrer apenas sobre o medo na paisagem em si, identificado no enredo de *Campo Geral*.

O conceito de paisagem em Tuan (2005) não se limita ao conceito tradicional da geografia, é mais literário e está bem próximo da visão filosófico-poética de Michel Collot (2013) e de Anne Cauquelin (2007). Tuan tornou-se referência na geografia humanística pelos amplos estudos sobre o lugar, mas no livro *Paisagens do medo* (2005) ele ocupa-se predominantemente com a paisagem e define esta categoria assim: “Paisagem é uma construção da mente, assim como uma entidade física mensurável. Paisagens do medo dizem respeito, tanto aos estados psicológicos, como ao meio ambiente real” (Tuan, 2005, p. 12).

Para ir de encontro com este pensamento do geógrafo é necessário na narrativa rosiana vislumbrar a paisagem como entidade física mensurável sim, mas também como construções mentais e como recorte espacial psychologizante.

Em *Invenção da paisagem* (2007), Cauquelin traz as seguintes contribuições que reforçam a paisagem como construção mental, mas também mensurável: “Porque é verdade que aquilo que chamamos paisagem se desenvolve em torno de um ponto, em vagas sucessivas, para voltar a se concentrar sobre esse único objeto” (Cauquelin, 2007, p.22).

E essa autora prossegue argumentando que a paisagem não se dissocia, enquanto construção mental, nem da pragmática concepção natural que lhe é atribuída (tradicionalmente pela pintura) e nem do plano da expressão cultural:

E mais: a paisagem parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida [...] Recusamos constantemente uma desapropriação dessas, temos a impressão de que a paisagem preexiste à consciência, ou, quando

menos, que ela nos é dada “anteriormente” a toda cultura (Cauquelin, 2007, p. 28-29).

Assim, constitui desserviço, tanto à geografia, quanto à literatura pensar a paisagem desprovida dos seus componentes culturais e com sujeitos e objetos que lhe dão forma. Todos eles são inerentes a ela, mas a autora acima chama a atenção que a paisagem ao mesmo tempo que está intrínseca à questão cultural, ela antecede à cultura.

Pode-se entender ainda “paisagens do medo” em Michel Collot (2013), nas palavras que ele deixa em seu discurso sobre “paisagens desfiguradas”. Ali, utilizando os exemplos de paisagens do pós-guerra (1939-1945) e dos moldes surrealistas, enfatiza que o que desfigura as paisagens é o “embaçar o rosto de nosso lugar, entrega da paisagem à sua nudez, paisagens com figuras ausentes e desumanização da paisagem” (Collot, 2013, p. 153-154). Porém ele ressalta que: “o deserto também prova o homem [...]. E nas paisagens desfiguradas, o sujeito enfrenta a prova da própria desfiguração” (Collot, 2013, p. 154).

Para ir de encontro com o pensamento do geógrafo humanista, de Cauquelin (2007) e Collot (2013) é necessário na narrativa rosiana vislumbrar a paisagem como entidade física mensurável sim, mas também como construções mentais e como espaço de desfiguração e desumanização, mas que possibilitam o reencontro do homem consigo mesmo em meio a esses ambientes. Por isso, a seguir, é exposto o que se identificou na “estória” de Miguilim como o medo na/ da paisagem manifesta-se nestes moldes.

O primeiro indício de medo na /da paisagem na “estória” é topográfico, climático e meteorológico. E a associação do medo à topografia que o narrador descreve do Mutum e seu respectivo relevo evidenciam um terreno com perfil de altitude elevada e “pé de serra” (Rosa, MM, 1984, p. 13).

Ao descrever as primeiras descobertas infantis acerca do relevo e topografia, Tuan (2005) revela que a criança a quem nunca foi dada uma visão de determinado recorte espacial observado de cima para baixo, ou em sua totalidade; e uma criança cuja existência seja limitada a um espaço comprimido por elevações e vegetação, tudo que está para além destes limites lhe é motivo de temor, ora do desconhecido, ora da tentativa de ultrapassar tais entraves.

As precipitações típicas das formas de relevo e perfis topográficos do Cerrado mineiro assustam Miguilim. Em seu livro *Decifrando a terra*, ao descrever uma chuva orográfica, Teixeira *et al.*, (2008) enfatizam que a corrente de ar frio e uma massa de ar quente convergem no topo de uma serra e o resultado é uma chuva de relevo, geralmente acompanhada de ventanias, trovoadas, raios e alta pluviosidade. É relevante como estes autores enfatizam que

nas demais regiões próximas à serra, pode não cair “uma gota” de precipitação, mas no pé do terreno de altitude elevada, a chuva cai fortemente.

Para um menino como Miguilim, este espetáculo climático e meteorológico tinha a conotação e o olhar geoliterário de uma criança de oito anos:

Daí deu trovão maior, que assustava. O trovão da Serra do Mutum-Mutum, o pior do mundo todo – que fosse como podia estatelar os paus de casa. Cordas de vento entrava pelas gretas da janelas, empurrava água. Molhava o chão. Miguilim e Dito a curto tinham olho no teto, onde o barulho remoía. A casa era muito envelhecida, uma vez o chuveiro tinha desabado no meio do corredor, com um tapume do telhado. Trovoeira. [...] Chica e Tomezinho estavam escondidos debaixo da cama. Agora não faltava nenhum, acerto de reunidos, de joelhos diante do oratório. Até a mãe. Vovó Izidra acendia vela benta, queimava ramos bentos, agora ali dentro era mais forte. Santa Bárbara e São Jerônimo salvavam de qualquer perigo de desordem. Aí o Dito se abraçou com Miguilim. – “Por causa de Mamãe, Papai e Tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós” (Rosa, MM, 1984, p. 31).

Entende-se com o trecho acima que o medo da natureza e de seus fenômenos, o qual acompanha a espécie humana desde sua origem e a paleontologia mostra que muitas crenças e mitos nasceram da tentativa de a humanidade compreender e interpretar tais fenômenos, no universo do menino este compreender próximo do mítico, do místico e do senso comum manifestam-se e o medo é seu principal agente. Aqui, a metáfora da chuva não é mais de agente renovador, mas prenúncio da retribuição divina e algo a ser aplacado pelo ser humano pecador e pela intercessão dos santos católicos.

Ainda a discorrer sobre o medo infantil, a voz narrativa encena outro temor que “Miguilim agora tirava isso da deslembra” (Rosa, MM, 1984, p. 48) e, assim, elabora uma paisagem em forma de construção mental, tendo como pano de fundo o cômodo pegado com a casa onde Mãitina ficava:

Ocasão, Mãitina sempre ficava cozinhando coisas, tantas horas, no tacho grande, aquele tacho preto, assentado na trempe de pedras soltas, lá no cômodo pegado com a casa, o puxado, onde que era a moradia dela – uma rebaixa, em que tinha levantado paredes [...]. Lá era sem luz, mesmo de dia quase que só as labaredas mal alumiavam. Miguilim era mais pequeno, tinha medo de tudo, chegou lá sozinho para espiar, não tinha outra pessoa ninguém lá, só Mãitina mesmo, sentada no chão, todo mundo dizia que ela era feiticeira, assim preta, encoberta, como que deve ser a Morte. Miguilim esbarrou, já estava com um começo de dúvida, daí viu, os olhos dele vendo: viu nada, só conheceu que o escuro estava sendo mais maldoso, em redor – e o treslinguar do fogo – era uma mata escura, mato em que o verde vira preto, e o fogo pelejava para aquilo não tomar conta do mundo, estremeciam mole todos os sombreados. Ele se assutou forte e deu um grito (Rosa, 1984, p. 48).

Esta paisagem descritiva que o narrador encena acima, lida à luz do que Tuan (2005) explana acerca do medo que as crianças têm de certos adultos e ambientes possibilita a compreensão do porquê aquele espaço e contexto eram assustadores para Miguilim. O geógrafo humanista mostra que muitos medos que as crianças alimentam de pessoas adultas ou até mesmo de outras crianças é, muitas vezes, devido ao preconceito que a criança vê e ouve aquele determinado indivíduo sendo exposto. A voz narrativa insiste no claro/escuro da paisagem e no turvo, precisamente para atender ao que ele se propõe com a cena: a descoberta e o olhar sobre o indivíduo estigmatizado pela intolerância que só na trajetória de sua caminhada no Mutum o menino compreende.

Mãitina, segundo o enredo apresenta é sempre estigmatizada pela avó de Miguilim como “negra feiticeira pagã” (Rosa, MM, 1984, p.33) e que “iria para o inferno” (Rosa, MM, 1984, p. 36). Portanto é evidente que a imagem que Dito e Miguilim e as crianças mantinham sobre a pessoa dela inspirava-lhes medo. Todavia, ao longo do percurso narrativo, identifica-se que sua solidariedade e afetividade para com Miguilim desfizeram aqueles temores, antes alimentados e fortalecidos por preconceitos e intolerância religiosa.

Além do medo do menino em relação a pessoas e elementos naturais, o narrador apresenta os temores de Miguilim ao canto lúgubre de aves noturnas do Mutum: a coruja, o triste canto do urutau – na narrativa é chamado de mãe da lua – e seu canto triste é reproduzido: “– *Floriano, foi, foi, foi!...*” (Rosa, MM, 1984, p.78). O vulto da coruja-branca era motivo de susto e o aspecto esquelético das árvores e as espécies nativas durante o período da seca no Cerrado.

A paisagem do Mutum que preludia a morte de Dito é tecida de reminiscências, quer da simbologia da deusa grega Atena da sabedoria (cujo símbolo era uma coruja), quer do imaginário popular que associa esta ave ao mau agouro e ao prenúncio de desgraças. Dito é apresentado no enredo como um menino de vasto saber para uma criança de sua idade e é tarefa complexa interpretar se o autor quis fazer a associação de sua morte prematura à deusa grega da sabedoria e sua ave mensageira, entretanto o desenho da paisagem é tétrico e medonho:

Dito não devia ter ido de manhãzinha, no nascer do sol, espiar a coruja em casa dela, na subida para a Laje da Ventação. Miguilim não quis ir. Era uma coruja pequena, coruja-batuqueira, que não faz ninhos, botava ovos num cupim velho, e gosta de ficar na porta – no buraco do cupim – quando a gente vinha, ela dava um grito feio – um barulho de chiata: “Cuíc-cc’-kikikik!...” e entrava no buraco; por perto só se viam cascas de besouros comidos, ossos de cobra, porcaria. E ninguém não gostava de passar ali, que é perigoso: por ter espinho de cobra com venenos. [...] Miguilim se assustava (Rosa, MM, 1984, p. 100).

O cenário acima é seguido pela construção mental do pé de um menino que é ferido por um caco de pote, fazendo “na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda” (Rosa, MM, 1984, p.101) e seguido pela demorada reflexão do narrador sobre a ida da criança em direção à morte lenta, progressiva e dolorosa. É relevante que a preocupação do narrador em descrever que tipo de caco furou o pé do personagem Dito remete à visão de *Gênesis* 2,7 de que foi do barro que o homem foi criado, na morte volta ao barro, mas se pensa também no objeto fabricado para continuação da vida (pote abriga a água que mata sede), mas o que resta desse item é agente de morte.

Em suas considerações sobre as paisagens do medo, Tuan (2005) insere a imagem do cemitério como espaço constante dos medos infantis, pois, segundo ele, as histórias de fantasmas são associadas e estão ligadas à dimensão dos mortos. Criança teme o cemitério! Mas o cemitério da vereda do Terentém para onde levaram o corpo de Dito não inspira temor em Miguilim, uma vez que o cemiteriozinho evoca lembrança e incute em Miguilim fazer uma réplica desse cemitério em um espaço pertinho de casa, porém oculto, onde para Miguilim “Dito estava plantado ali e não no Terentém” (Rosa, MM, 1984, p. 114).

Nessas cenas e situações acima expostas, identifica-se o quanto GR tematiza em sua prosa poética a forma com que o medo acompanha o ser humano na infância e em uma leitura das demais “estórias” de *Corpo de Baile* esse autor delinea como este sentimento segue o adulto e permanece ligado às ações humanas e reações diante da vida e das coisas. Até mesmo os jagunços cujo coração era semelhante ao coração dos leões, sem dúvida tinham seus temores.

Todavia há algo importantíssimo na forma como a topofobia manifesta na literatura rosiana, visto que aqui, GR põe em evidência que o medo foi e é uma razão para estreitar laços entre a criança, o recorte espacial e as pessoas que se relacionam com ela. E que, removidas as ameaças do ambiente, quer sejam as paisagens naturais, construídas, pessoas tóxicas e abusivas, a solidariedade tende a crescer e o tecido social a se fortalecer.

Ante esta realidade, o diferente já passa a ser encarado pela criança não mais como ente a ser temido, mas a um ser estigmatizado por uma sociedade excludente e segregadora e que em vez de ser temido pelo menino, deve ser incluso na brincadeira de roda, no contar e cantar “estórias” e no abraço solidário. A paisagem que assusta e ameaça adquire a roupagem de uma frágil cadeia de vida, destruída pela ação humana e que carece é do cuidado da criança e da proteção. A pessoa tóxica, narcisista e abusiva passa a ser lida sob a ótica da realidade que Tuan (2005) demonstra: “Fere, porque foi ferida e o ato de ferir, involuntariamente ou voluntariamente é um pedido de ajuda, um clamor pelo olhar do outro” (Tuan 2005, p. 55).

As paisagens e lugares do medo em *Campo Geral* despertam ao entendimento que o medo não é apenas uma circunstância objetiva, mas principalmente uma resposta subjetiva, já que a literatura tem como combustível a subjetividade. Os fantasmas, bichos-papões, bruxas, bruxos, aves agourentas, paisagens do medo e pessoas medonhas são medos infantis, temores atuais e serão motivos para sustos futuros, se o lugar e a paisagem não motivarem o ser à vitória sobre esses temores.

CAPÍTULO 3 – TOPOCÍDIO

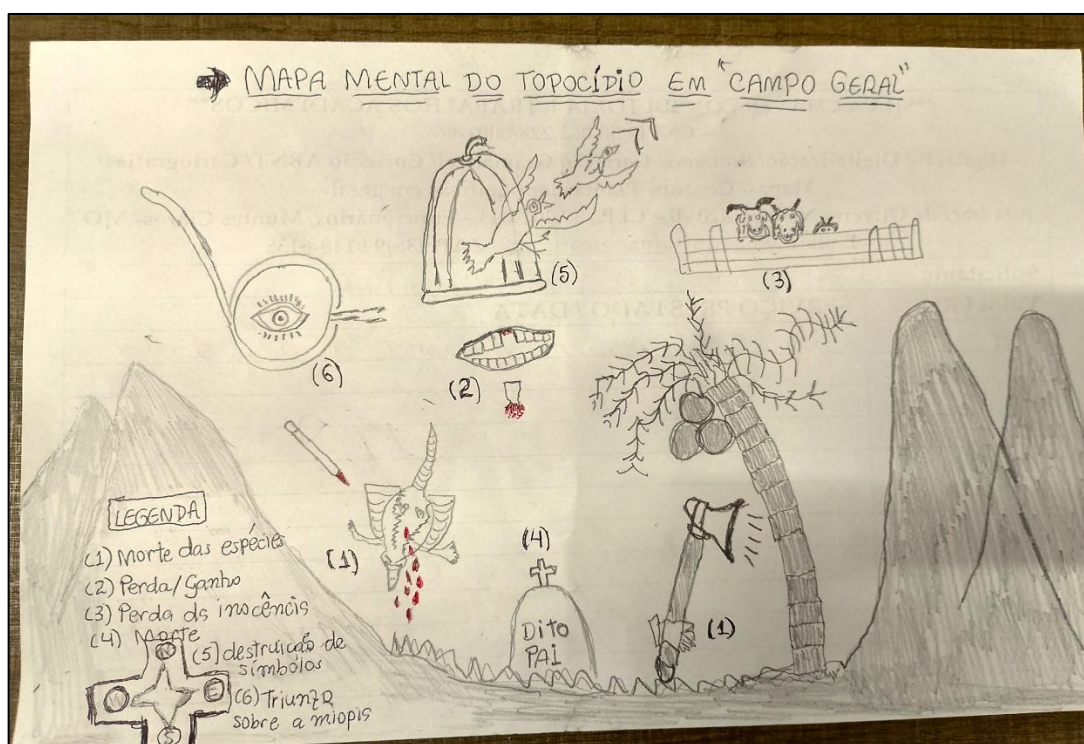


Figura 07: mapa mental do topocídio em *Campo geral*. Elaboração: Thales Luís (2024); Legenda e convenções cartográficas: O Autor (2024).

CAPÍTULO III - TOPOCÍDIO

Predominam neste capítulo as principais ocorrências do topocídio tais como foram identificadas na narrativa “Campo geral”. Para tanto, faz-se necessário apresentar preliminarmente, de forma sucinta, a origem e os conceitos e definições que a ciência geográfica apresenta sobre topocídio, já que essa vertente do lugar nasceu no âmbito da geografia, para, em seguida, apresentar como a literatura tematiza essa relação destrutiva do ser em sua relação com o lugar e paisagem e, por fim, trazer à reflexão como tais relações são apresentadas por Guimarães Rosa.

A palavra “topocídio” surgiu na geografia humanística a partir dos estudos do geógrafo humanista canadense Douglas Porteous (1988). Pode-se à luz das pesquisas desse geógrafo inferir que, etimologicamente “topocídio” vem do grego “*topos*” (lugar) mesclado com o sufixo latino “*caedere*” (trad.: “-cídio”), donde a palavra híbrida “topocídio”. O sufixo “-cídio” acabou por ser associado a multi radicais da língua portuguesa e incorreram no processo de formação de palavras compostas por hibridismo, cuja significação está sempre associada com o tríplice sentido original do referido sufixo: “matar”, “imolar” e “derrubar”.

Na geografia tradicional, sobretudo fitologia e educação ambiental, lançam mão desses estudos a fim de discorrerem sobre destruição da cobertura vegetal nativa dos biomas e morte de espécies. Todavia, Porteous ampliou a análise, porque ele trabalha o topocídio nas escalas do natural, mas também de todo e qualquer fenômeno da ação antrópica que “mate”, “destrua”, “desterritorialize” ou “apague” os lugares e paisagens.

Depois dos estudos de Porteous (1988), as feições humanistas da categoria lugar, isto é, topofilia e topofobia expostas pelo geógrafo Yi-Fu Tuan na década de 1980, foram complementadas e se associaram a uma terceira vertente: o topocídio. Porteous (1988) não se prende à etimologia tradicional que a morfologia apresenta do sufixo “*caedere*” (-cídio). Para Porteous, no âmbito da geografia humanística, “*caedere*” é “destruição”, “morte” e “desterritorialização” de lugares e paisagens, sejam naturais, sejam construídos pela ação antrópica, incluindo paisagens mentais.

No âmbito do texto literário, essa vertente do lugar trazida por Porteous só alcança a perspectiva geopoética e geoliterária, quando o olhar do leitor para a subjetividade, a fabulação do lugar e paisagem oferecem elementos para a reflexão sobre como acontece a destruição desses lugares e dessas paisagens, como acontecem tais “mortes dos lugares” e essas “desterritorializações” – não puramente restrita à percepção geográfica, mas do ponto de vista

da transfiguração da realidade que o texto prosaico e poético dizem ao leitor, principalmente se referindo às “mortes”, “destruições” “desterritorializações” das construções mentais e cargas de significados que as personagens dotaram ao lugar.

O geógrafo humanista Rogério Haesbaert, referência no estudo da categoria “território” na geografia brasileira deixa evidente em seu livro *Da (des) territorialização à multiterritorialidade* (2001) a distinção entre “território”, “lugar” e “paisagem”, mas põe em evidência que é difícil desenvolver um estudo de territorializações e desterritorializações isolados da análise da paisagem e do lugar. Para ele, “desterritorializar é a intervenção e ação, por razões de poder e dominância, sobre lugares e paisagens naturais ou construídos pela ação antrópica” (Haesbaert, 2001, p. 19).

Este capítulo, assim como os anteriores, é geopoético e geoliterário. Por assim ser, serão expostos os elementos e fatores que a pesquisa permitiu identificar no que tange ao topocídio na estória de Miguilim. A abordagem será no contexto apresentado nos parágrafos acima: as contribuições de Porteous (1988) e Haesbaert (2001), somadas aos fragmentos de *Campo Geral* e concretizadas com as reflexões acerca de como a “morte”, “destruição”, “desterritorialização” dos lugares e paisagens são vislumbradas em Guimarães Rosa.

Nesta análise, deve-se levar em conta que parte considerável da carga de sentimento e vivências do menino em *Campo Geral* sofrem ameaça de destruição pelos adultos, sem que o narrador explique porque os adultos recorriam a essas ameaças. Miguilim é uma criança que tem autoestima ameaçada por Pai: “– Esse menino é um mal agradecido. Passeou, passou, todos os dias esteve fora de cá, foi no Sucuriju, e, quando retorna, parece que nem tem estima por mim, não quer saber da gente” (Rosa, MM, 1984, p.15).

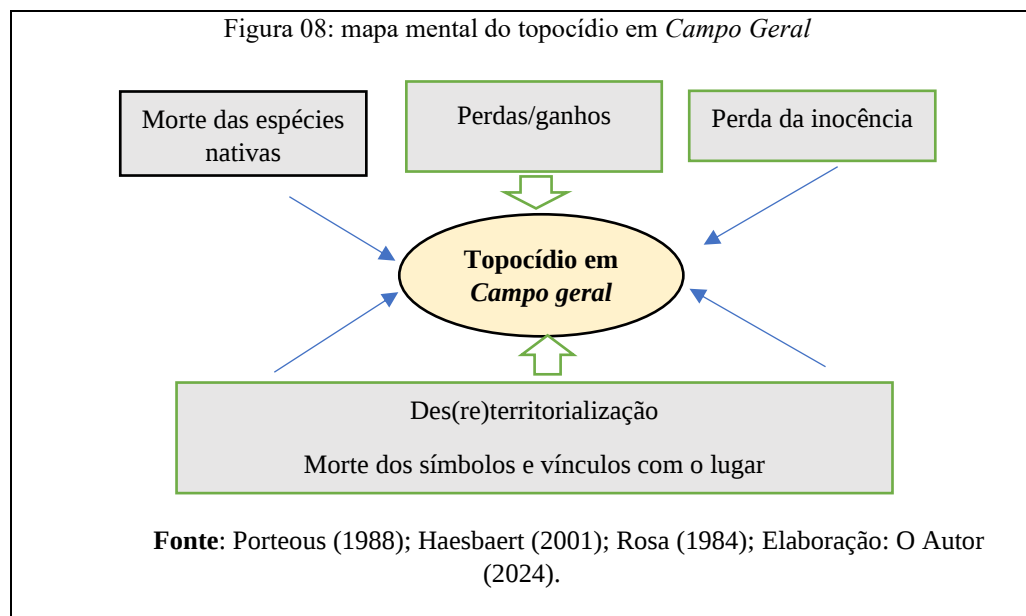
Em outros trechos da narrativa é Pai o agente desses ataques contra a autoestima de Miguilim: “– O que ele quer é ser sempre mais do que nós, é um menino que despreza os outros e se dá muitos penachos” (Rosa, MM, 1984, p.115). E o narrador destaca que as agressões verbais eram tão intensas, a ponto de desejar a morte da criança: “Pai disse a Mãe que ele não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor que tivesse levado Miguilim em vez do Dito” (Rosa, MM, 1984, p. 119). Assim, as vivências da criança e sua própria existência são silenciados diante da frieza de seu próprio Pai e o narrador não encena ativismo feminino materno que reagisse contra isso e apesar de Miguilim alimentar ternura e amor intenso por Mãe, passou a “tomar raiva de Mãe” por não tomar nenhuma atitude diante daquelas situações.

E não somente a autoestima, mas os símbolos e as materializações das vivências infantis

construídas por Miguilim em suas experiências e relações com o lugar, ora eram desconstruídos por Pai, ora por outros adultos ao longo do enredo. *Campo Geral* é uma narrativa de (des) (re)territoralizações do início ao fim, porque à medida que as paisagens e lugares e territórios naturais ou construções mentais são destruídos, eles são redesenhados e sobrevivem às intervenções antrópicas.

O topocídio, conforme se pôde depreender na prosa/poética rosiana ofereceu muitas ocorrências que exemplificam “destruição” do Cerrado e das espécies nativas do Mutum, perdas com que o menino depara-se em meio à sua autoconstrução e desterritorialização movida por personagens dominantes e pela ação da própria trajetória infantil na caminhada no Mutum.

Este capítulo foi construído, tendo como fio condutor o mapa mental (Figuras 07 e 08) que representa como o topocídio foi identificado em seis aspectos da estória de Miguilim: (1) Morte das espécies nativas da fauna e flora do Cerrado; (2) Perdas e ganhos que as transformações do corpo do menino trouxeram à reflexão; (3) Perda da inocência pueril e infantil; (4) des(re)territorializações de lugares e paisagens e de seus respectivos símbolos que carregam os significados desses recortes espaciais. A análise e leitura são aqui construídas articulando o pensamento geográfico e os aspectos literários para efetivação da perspectiva geoliterária a que se propõe esta pesquisa.



É relevante ainda destacar que no texto literário, Collot (2013) em seu texto “paisagem literária” apresenta paisagem e lugar enquanto “construções mentais”, e à luz do que ele

discorre em seu texto “paisagem e literatura” sobre como acontece esse processo de "morte", "destruição" e "desterritorialidades", Collot (2013) permite entender que a desterritorialidade nem sempre incorre na destruição do território. Ele enfatiza que quem desterritorializa pode “desenhar”, “redesenhar” e “remodelar”. A concepção de Collot será trazida neste capítulo, porque na estória de Miguilim aparecem muitas evidências de desterritorializações dessas “construções mentais” nos aspectos de “redesenho”, “remodelação” e “desenho”.

Para associação das ideias de Collot com aquilo que Guimarães Rosa permite inferir como desterritorialização de construções mentais será discorrida aqui a maturidade que Miguilim adquire mediante o aprendizado possibilitado por essas (des)territorializações que o enredo rosiano constrói e coloca para que o leitor interaja e perceba como se dá a autoconstrução do menino diante desses “desenhos”, “redesenhos”, “perdas”, “ganhos” e “destruições” que o viver no Mutum lhe permite visualizar e protagonizar.

3.1 – Morte das espécies nativas da fauna e flora do Mutum

Os estudos de Porteous (1988) acerca do topocídio foram assimilados na ciência geográfica brasileira com mais ênfase no campo da fitologia, botânica, educação ambiental e ramificações biogeográficas que lançam mão das ideias desse autor, com vistas a desenvolver pesquisas que combatam a supressão de vegetação nativa, morte das espécies endêmicas da fauna e vegetais imunes de corte em certos *hotspots*⁹ da Terra. Segundo Porteous (1988), o bioma Cerrado é um dos maiores *hotspots* da América Latina e, juntamente com as florestas tropicais e equatoriais, mostraram-se como uma das motivações dos estudos dele que tematizam o topocídio.

Mas ele não é o único a pensar assim. Guimarães Rosa reconheceu a perda da vegetação nativa devido às ações antrópicas, mas foi otimista ao apontar o natural que ainda havia:

Isto é o sertão. Uns querem que não seja. Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos, onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador, onde criminoso vive seu cristo Jesus, arredado do arrocho de autoridade. Hoje na beira dele tudo dá – fazendões de fazenda, vazantes, lavouras, culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens destas lá há (Rosa, GSV, 2001, p. 23).

O texto acima permite inferir que o recorte espacial que a literatura rosiana denomina “sertão”, embora fabulado e tecido por reminiscências literárias, mas é descrito com a roupagem do cerrado, este bioma que no Brasil central teve a cobertura vegetal nativa suprimida para o estabelecimento das relações homem/natureza expressos nas moradias, nas lavouras, nos dramas que as próprias personagens protagonizam e antagonizam e são coadjuvantes nas sagas rosianas. Rosa (2001) mostra-se mais esperançoso do que Porteous (1988), tendo em vista que descreve a expectativa de que nem tudo foi suprimido, mas ainda há vestígios “até ainda virgens destas há lá” (Rosa, GSV, 2001, p. 23).

À época que Guimarães Rosa escreveu *Corpo de Baile*, a devastação do bioma cerrado ainda não havia alcançado os índices alarmantes que o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais - INPE (2022) apresentou e, em certos trechos da narrativa rosiana, a descrição do Cerrado é quase paradisíaca. Mas, segundo os dados do INPE, o Cerrado é o bioma mais devastado e que possui mais cursos d’água assoreados do Brasil, devido à mineração, bovinocultura, pecuária, agricultura e construção civil. Sendo um bioma de solo pobre, a

⁹ *Hotspots*: “regiões do globo terrestre onde se detectou existência de grande biodiversidade, mas também onde se localizam os maiores índices de espécies vegetais nativas e da fauna ameaçadas de extinção. O Cerrado mineiro e do Brasil Central e o remanescente da Mata Atlântica são os maiores *hotspots* brasileiros” (Porteous, 1988, p. 67).

retirada da cobertura vegetal nativa cerradeira leva à lixiviação do solo e consequente perda e desertificação. O INPE (2022) apontou que nas próximas décadas a desertificação tende a avançar.

Miguilim é apresentado como um menino que gostava de subir nas árvores para apanhar frutinhas (Rosa, MM, 1984, p. 54) e alcançar a parte mais alta dos galhos delas tinha um significado importante para ele, embora não conseguisse contemplar a amplidão que a altura da árvore se lhe permitia vislumbrar. Seus olhos só lhe permitiam a contemplação do recorte vertical. Ao contrário do Menino que é protagonizado na narrativa “Os cimos”, em *Primeiras Estórias* (1962), a quem é permitida a experiência do voo no avião e de ver o mundo de cima para baixo, Miguilim contentava-se em tentar visualizar a partir daquela “altura” a seu alcance. Sua experiência aproxima-se mais do “Menino” retratado na estória “As margens da alegria”, na citada obra rosiana, já que ali, o “Menino” se limita ao “sentir a árvore”, “contemplar a exuberância vegetal”, “desfrutar a sensação libertadora do ambiente arbóreo” (Rosa, PE, 1962, p.8-9).

Entretanto, a árvore pé-de-flor que crescera no eito da casa, Seo Deográcias havia dito que se não cortasse, traria perigo de agouro, alguém da família morreria, foi então que Miguilim cismou com a árvore, porque “então era que ele, Miguilim morria” (Rosa, MM, 1984, p. 56).

A sorte do vegetal que criam ser prenunciador de mau agouro é assim descrita:

Não cortavam e a árvore pegava asas. Miguilim excogitava: “– Dito, alegria minha maior se alguém terminasse com a árvore-de-flor, um vento forte derribasse...”. O Dito não fosse tão ladino: quando ninguém não estava vendo ele chamou o Vaqueiro Salúz gostava de cortar, meteu o facão, a árvore era fina. Miguilim olhava de longe; de alegria coração não descansava” (Rosa, MM, 1984, p. 56).

Entende-se com esse fragmento que o medo da morte para Miguilim era tamanho, que qualquer ser que materializasse isso, mesmo a árvore-de-flor, deveria ser afastado e a supressão dela motivava alegria e “descanso”. No fazer literário rosiano, árvores e animais e certos fenômenos naturais são permeados pela superstição popular e carregam esses estigmas que a tradição lhes impôs e, se pessoas adultas não se desvinculam dessas crendices tão facilmente, a mente de um menino que bebia dessas superstições não se desvincularia também. Ironicamente, a supressão da árvore não livrou a família de Miguilim de perder dois membros dela para a morte.

Em CG, a motivação para suprimir a cobertura vegetal nativa é para as atividades da bovinocultura, plantio e construções de currais e moradias. “O cerrado estava cheio de pássaros,

beiravam as veredas verdinhas buritizal brilhante. Buritis tão altos, as araras comiam cocos. O gado vinha [...] bois, vacas, garrotes, correndo os bezerrinhos alegres espinoteando, saíam raspando moitas, quebrando galhos, pisoteando o chão” (Rosa, 1984, MM, p. 127). Mas as espécies são extraídas também no destino último do ser humano: a morte. As varas de pindaíba serviram de suporte para levarem o corpinho de Dito para o Terentém (Rosa, 1984, p. 111).

E o buriti tão louvado na narrativa, praticamente como fonte da vida no sertão, também é descrito como parte da retirada de vegetação nativa para construção de casas, como a casa do Vaqueiro Salúz: “A casa dele era pequena, toda de buriti” (Rosa, 1984, p. 128).

Assim, o ciclo das espécies nativas vegetais acompanha no enredo o ciclo da existência humana, porque as árvores estão arraigadas ao chão, como o menino tem suas raízes no Mutum, as árvores alimentam, sustentam, abrigam, anunciam e prenunciam o destino humano e, infelizmente, morrem. Mas mesmo sua morte é a expectativa de vida, porque ao contrário do ser humano, a árvore pode brotar.

Mas as espécies nativas do cerrado mineiro e suas espécies nativas manifestam-se nas lembranças de Miguilim, na forma do princípio da retribuição, na qual seres humanos afligem-se e são afligidos por práticas que lhes atormenta a consciência. A morte trágica de Pai ilustra o topocídio no lugar e as espécies do lugar como instrumento de morte: “– Escuta, Miguilim, sem assustar: seu pai também está morto. Ele perdeu a cabeça depois do que fez, foi achado morto no meio do cerrado, se enforcou com um cipó, ficou pendurado numa moita grande de miroró” (Rosa, MM, 1984, p. 136). Aqui, a vegetação cerradeira é colocada como agente do suicídio, ou seja, na lei da selvageria cerradeira sobrevive o que se adapta, mas todos os componentes são interdependentes: chão, água, animais e plantas confluem para o equilíbrio da vida, mas o desequilíbrio desestabiliza e o próprio vegetal influi no destino último do homem. Nos *hostspots*, a maioria dos suicidas só carecem de uma corda e uma árvore. Na ausência destas, o cipó de miroró tem maior serventia. A morte de Pai põe fim à desarmonia, ao desequilíbrio e ao ostracismo em *CG*.

Na estória de Miguilim, não somente as espécies nativas vegetais morrem pela ação antrópica, mas também as espécies endêmicas da fauna do Cerrado. Miguilim presencia a caça e morte do tatu-péba e o tatu-galinha, ouve dos caçadores os relatos sobre a caça às pacas e à onça pintada. O próprio Mutum deve seu nome ao de uma ave galinácea de carne apreciada e saborosa. Tuan (2012) ao apresentar o recorte espacial onde as crianças crescem, enfatiza que costumes e atividades que os adultos desempenham incutem nas crianças a aptidão para

imitarem, ou mesmo adquirirem a mentalidade de que tais ações são parte da existência comum. Mas segundo a voz narrativa, Miguilim sofria com a caça ao tatu:

Ali mesmo, para cima do curral, vez pegaram um tatu-peba – como roncou! – o tatu-pebinha é que é o que ronca mais, quando os cachorros o encantoam [...] era tatúa-fêmea – ela encapota, fala choramingada; peleja para furar buraco, os cachorros não deixam. [...] Tinha pelinhos brancos entremeados no casco, feito as pontas mais finas, mais últimas, de raizinhas. E levantava as mãozinhas, cruzadas, mostrava aqueles dedinhos encardidos. Pedia pena... (Rosa, MM, 1984, p. 59).

No fragmento acima, impressiona a dramática prosopopeia da “tatu-fêmea” e aí também o narrador descreve a exuberância dessa espécie nativa da fauna do Cerrado e atribui sentimentos a ela em meio à voracidade dos cães caçadores de tatu. Destaca-se a antítese que GR enfoca nesse trecho, ao colocar em cena a descrição de um animal com um casco e carapaça praticamente inexpugnáveis, mas ao mesmo tempo frágil, a ponto de ser presa fácil dos cães e do homem cerradeiro. Talvez quisesse enfatizar o quanto o cerrado é frágil, mas ao mesmo tempo resistente à ação antrópica.

A caça ao tatu-galinha conduzia Miguilim a sofrer o “martírio do tatu” e a tecer reflexões sobre o animal:

Outra ocasião era um tatu-galinha, o que corre mais, corredor. Funga quando cachorro pega. Pai tirava a faca, punha a faca nele, chuchava. Ele chiava: *Izúis, Izúis!*... Estava morrendo, ainda estava fazendo barulho de unhas no chão, como quando entram em buraco. “– Tem dó não, Miguilim, esses são danados para comer milho nas roças, derrubam milho nas roças, derrubam pé-de-milho, roem a espiga, desenterram os bagos de milho semeados, só para comer...” Vaqueiro Salúz dizia aquilo, por consolar, tantas maldades. Então, mas por que é que Pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados e alegres, na hora de caçar atoa, de matar tatu e os outros bichinhos desvalidos? Mais nem queriam que ele Miguilim tivesse pena do tatu – pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade (Rosa, MM, 1984, p. 59).

Nesse trecho onde se faz menção à morte predatória do tatu-galinha, percebe-se que ao contrário do tatu-peba é cedida voz de resistência da espécie diante do predador. No clamor que lhe é atribuído, o tatu emite a junção de cinco fonemas misteriosos que na antiguidade os primeiros cristãos usavam para se referir ao fundador do cristianismo. O clamor do tatu-galinha é mais que um pedido de socorro das espécies endêmicas da fauna cerradeira, mas também um clamor por justiça. Ao contrário do que Tuan (2013) apresenta sobre a criança assimilar as atividades (caça, pesca) que cresce vivenciando em seu recorte espacial de origem, Miguilim interpreta a morte do tatu-galinha como “maldade” e enxerga o tatu como “desvalido”.

A despeito disso, em outras situações da estória, a morte de outras espécies nativas da fauna não foi interpretada pelo menino como martírio, mas como heroísmo mesmo. O ato de Gigão, cachorro estimado pelos adultos e as crianças, de matar uma urutu, uma das serpentes mais peçonhentas do Cerrado é louvado ao longo de todo o enredo. A jiboia que pegava galinha e pintinhos no galinheiro – dessa até os cachorros tinham medo:

Jiboia, cobra mais medonha de se pensar, uma sojigou o cachorrinho Floresto mordeu uma orelha dele por se firmar, queria se enrolar nele todo, mor de sufocar sem partir os ossos já tinha conseguido de se enlaçar duas dessas voltas ; Pai acudiu, tiro não podia ter cautela de dar, lapeava só com o facão, disse que ela endurecia o corpo de propósito, para resistir no gume do facão, o facão bambeava (Rosa, 1984, p. 36).

O medo de serpentes peçonhentas ou não, conforme Tuan (2005) comenta ao tratar do medo nas crianças é uma das muitas fobias que acompanha o homem desde a infância. Segundo ele, as crianças têm medo de cobra, porque já crescem ouvindo os adultos associando esse réptil à morte e ao demônio. E esse medo acompanha o adulto. No fragmento acima revela que no universo de Miguilim a jiboia era vista como uma cobra medonha, embora os biólogos a descrevam como uma serpente não peçonhenta, mas que para caçar engole e asfixia suas presas. O narrador mostra o réptil no *habitat* dele, o cerrado, mas duelando por dieta e espaço com o ser humano que ocupa um lugar que era naturalmente dela.

Dentre as espécies do cerrado que a narrativa mostra o embate humano contra eles, a estória de Miguilim apresenta ainda os marimbondos, que segundo a sabedoria de Seo Aristeo, são capazes de fabricar papel, antes que o ser humano inventasse esse elementantíssimo para a existência, mas que as crianças lhe derrubavam a casa para comerem o mel. As crianças armavam arapuca para pegarem aves como a codorna e a juriti e os adultos se envolviam na caça às pacas e antas. As tanajuras são anunciadoras de estiagem, mas eram capturadas e decepavam-lhes a cabeça e os vaga-lumes capazes de iluminar a noite escura do sertão e encantarem a paisagem escura com seu mosaico de luzinhas, mas as crianças caçavam-nos e os prendiam em uma garrafa.

As saúvas, por exemplo, são vítimas da ação humana e são o componente principal para o rito insano de “encantamento” de moças para namoro, proposto por Liovaldo irmão desafeto de Miguilim: “Liovaldo dizia um feitiço que sabia para fazer qualquer mulher ou menina consentir: era só panhar um tiquinho de terra molhada com a urina dela e prender numa cabacinha junto com três formigas cabeçudas (Rosa, MM, 1984, p. 123).

Porteous (1988) quando enfatiza a motivação para o topocídio dos lugares e paisagens naturais, evidencia que é a apropriação humana desses espaços por razões de domínio. Ao tentar

impor-se como dominantes dos lugares e paisagens naturais, o ser humano modifica a paisagem natural e consequentemente pássaros, plantas, bichos, o solo, a água e o ar incorrem nas alterações oriundas das intervenções antrópicas.

Em Guimarães Rosa, a existência de sustentabilidade e a expectativa por ela é maior que nos estudos de Porteous. Isso se deve ao fato de que quando Rosa escreve *Corpo de Baile* (1956), a revolução verde e o desenvolvimentismo de JK que intensificaram a supressão do cerrado estavam iniciando. A literatura rosiana apresenta um homem que retira da natureza o de que precisa e, de fato em luta contra ela, mas que ainda tinha um certo olhar para as gerações futuras, porque as propriedades rurais são descritas com a área de uso agrícola, a reserva florestal e as áreas de preservação dos rios, veredas e bosques.

3.2. “Perdas e ganhos” físicos e psíquicos na trajetória do ser menino

Quando Porteous (1988) lançou-se à pesquisa das características topocídicas do lugar, ele enfatizou em seus estudos a forma que no processo de “destruição”, “morte” e “desterritorialização” dos lugares e paisagens, as perdas e os ganhos configuram-se, ora para destruir, ora para obtenção de resiliência. Para esse geógrafo, o lugar e a paisagem são um todo, mas cada parte constituinte, quando passiva da ação antrópica, evolui de forma crescente ou decrescente. Ou seja, há perda do solo, do chão, de vegetação, de um curso d’água, do ar puro, das espécies vegetais e animais. E há ganhos, tanto no sentido de quem depreda lucrar com a depredação e quem é depredado ter que desenvolver resiliência para continuar seu processo evolutivo.

Quando esse entendimento é trazido para o conceito de lugar e paisagem enquanto construções mentais, vivências, realidade móvel dos seres, compreende-se com Tuan (2013), quando este traça a trajetória da criança, que as experiências das crianças com o lugar paisagem não são desprovidos dessas “perdas” e “ganhos”.

Tuan (2013) comenta que a primeira perda externa do infante é o cordão umbilical, já que internamente é o rompimento da confortável bolsa onde o embrião é gestado e alimentado. Esse geógrafo enfatiza que no corte do cordão, o vínculo com o útero materno é rompido, o feto é expulso para a realidade exterior e seu primeiro ato no contexto da realidade é chorar, como se previsse o que o aguarda além do útero. Guimarães Rosa apropriou-se dessa temática na narrativa do menino, visto que em *Campo Geral*, ele faz questão de explicar ao leitor o paradeiro do cordão umbilical que ligava Miguilim a sua amada mãe:

Ali no oratório, embrulhados e recosidos num saquinho de pano, eles guardavam os umbiguinhos secos de todos os meninos, os dos irmãozinhos, das irmãs e de Miguilim também – rato nenhum pudesse roer, caso roendo o menino então crescia para ser só ladrão (Rosa, MM, 1984, p. 35).

Entrevê-se aqui que na mentalidade dos adultos da narrativa, o cordão umbilical era permeado de mistério – o mistério da vida e seu desenrolar. O fato de o conservar no oratório permite a interpretação de que viam o rompimento do feto e sua expulsão como desligamento do se alimentar da mãe, mas como eterna dependência da proteção divina e mesmo tendo o cordão separado mãe e filho, o destino da criança ainda está ligado ao que possa acontecer a esse fio que por meses uniu a ambos e ora se encontra ressequido no oratório.

A infância, assim como todo o restante da finita existência humana é um ciclo de perdas de pedacinhos da nossa estrutura corporal, psíquica e espiritual e consequentes ganhos. Tuan

(2013) exemplifica isso quando comenta que a perda dos dentes na infância é a sequência desse desprendimento compulsório, já que os dentes da criança caem, mas para dar lugar àqueles que permanecerão. Em contrapartida, na velhice, a perda dos dentes é definitiva. Em Tuan (2013) aparece o mito da fada do dente que vem premiar a criança que os guarda, mas em *CG*, a extração do dente é permeada de superstição e quase um exorcismo.

Guimarães Rosa envolve a criança no drama de perder um dente e o faz associando essa perda com o entendimento que permeava o ambiente que o menino vivia, isto é, a superstição e o imaginário popular:

A Chica também estava esperando: tinha tirado amolecido mais um dentinho de diante, quando estiasse carecia de jogar o dente no telhado, para ela, dizendo: “– Mourão, Mourão, toma esse dente mau e me dá um dente são!...” A Chica agora ria tão engraçado! (Rosa, MM, 1984, p. 88).

O fragmento da narrativa acima, quando lido à luz das reflexões que Tuan (2013) construiu sobre a perda dos dentes na infância revela que o dente possui raízes com o todo do organismo humano, já que é forte e perene, a ponto de permanecer por séculos no telhado onde é jogado e na velhice e morte não é decomposto, permanecendo como testemunha silenciosa dessas raízes que um dia criou com a trajetória do ser humano, mas ao mesmo tempo é frágil e figura do efeito inexorável do tempo sobre as coisas e as pessoas.

Obviamente, a metáfora e metonímia do dente que a narrativa rosiana apresenta acima mostra que não é relevante para a criança o que esteticamente representa a perda de um dente, mas expressa o anseio por outro que seja “são”. A perda do dente significa o renascimento de outro, mas é preciso o processo do amolecer, do desconforto e do arrancar. Ficando na incerteza se o novo dente será ortodoxo ou torto ou amontoado.

Dentre as perdas que a estória de Miguilim retrata da infância, a perda da inocência não é ocultada por Guimarães Rosa. Segundo o perfil que Tuan (2013) retrata na relação da criança com o lugar e a paisagem, até certa idade, a criança questiona acontecimentos e fenômenos que visualiza e com os quais convive no lugar e muitas vezes os adultos dão explicações míticas, folclóricas, supersticiosas e fantásticas, seja por que a mente da criança não está apta para compreensão da real causa desses fenômenos, seja porque simplesmente desejam poupar a mentalidade infantil de algo que só no devido tempo seria conveniente explicar, ou mesmo deixar que a criança descubra por si mesma.

O ambiente que Miguilim vive em *CG* é um lar onde dois adultos pleiteiam pelo amor de uma mulher, essa luta é exteriorizada em agressões e ameaças de morte que só traziam sofrimento para as crianças que sequer vislumbravam a razão de tudo aquilo e Miguilim é posto

no meio do triângulo amoroso Pai/ Mãe/ Tio Terêz. O menino sofre em meio a esse emaranhado de embates, onde só um sai vencedor, entretanto luta esta que Dito e Miguilim enxergam como “pecado”, como “coisa do demônio”, “Caim e Abel”, segundo Vó Izidra repetia sempre, mas sem poder interferir, já que o papel feminino no contexto da narrativa é ainda de submissão e conformismo com os padrões patriarcais daquela sociedade.

Da nudez que no universo pueril é imaculada, o enredo rosiano mostra como Miguilim avança na descoberta do próprio corpo e assimila a alcunha de pecado que os adultos balizavam para as relações sexuais ilícitas. Era um menino envergonhado e no episódio do rasgão na calça – rasgão grande mesmo – Pai mandou que deixassem Miguilim nu, de propósito, até Mãe acabar de costurar a calça (Rosa, MM, 1984, p. 54). Entretanto, na ascendência de sua amada mãe, a voz narrativa faz ecoar essa associação da sexualidade irresponsável ao pecado, conforme ele ouvira dos adultos:

Parecia que Vovó Izidra tinha ódio de Mãe? Vovó Izidra não era mãe dela, mas só irmã da mãe dela. Mãe de Mãe tinha sido Vó Benvinda. Vó Benvinda, antes de morrer, toda a vida ela rezava, dia e noite, caprichava muito com Deus [...]. Um vaqueiro contou ao Dito, de segredo, Vó Benvinda quando moça tinha sido mulher-atoa. Mulher-atoa é que os homens vão em casa dela e quando morre vai para o inferno (Rosa, MM, 1984, p. 35).

Mediante o que é apresentado acima, entende-se que o papel feminino na sociedade machista e patriarcal ambientada na obra era de submissão tal, que mesmo a mulher que é descrita nos moldes de mulher virtuosa (com as “virtudes” daquele contexto: obediente, que cuida do lar e filhos, religiosa, cujo lugar é na cozinha e ocupada em tarefas domésticas) não tinha autonomia e as mulheres consideradas “não virtuosas” tinham menos voz ativa ainda. Essa expressão rosiana “mulher-atoa” foi usada no universo mineiro nas décadas de 1960 a 1980, carregada desse teor de preconceito e exclusão que o trecho acima insere como parte de “conversa de vaqueiro” – conversa masculina – já que nelas os homens desenvolviam “falatório” e “falação”. Mesmo nas décadas de 1990 e 2000, quando os rótulos sociais relacionados à sexualidade e moral relativizaram, a expressão “mulher-atoa” permanece sobretudo no ambiente rural, mas nesta terceira década de 2000, outros pequenos predicados surgiram, apesar das poucas conquistas sociais que a mulher obteve.

Às concepções inocentes de Miguilim oriundas do senso comum sobre sexualidade, novos conhecimentos foram sendo acrescidos, sobretudo após as visitas que Patori, o filho astuto de Seo Deográcias, fazia e são descritas como ocasiões para que Miguilim tivesse contato com todas as explicações que os adultos lhe proporcionaram sobre a sexualidade humana, mas de

forma diferente: na linguagem permeada de erotismo que Patori se deleitava em ficar a sós com Miguilim para lhe ensinar:

“– Mas, agora, Miguilim, vou te ensinar uma coisa, você vai gostar. Sabe como é que menino nasce?” Miguilim avermelhava. Tinha nojo daquelas conversas de Patori, coisas porcas, desgovernadas. Patori escaramoçava o Dito e Tomezinho: “– Foge daí! Não quero brincar com menino pequeno!” [...] Inventava que ia casar com Drelina quando crescesse, que com ela ia se deitar em cama. Ensinava que, em antes de chupar a bala doce, a gente devia passar ela no tamborete onde moça bonita tivesse sentado. Contava como era feita a mãe de Miguilim, que tinha pernas formosas... “– Isso tu não fala, Patori!” (Rosa, MM, 1984, p. 40)

Nesse trecho, o teor das conversas revela que Patori descreve minúncias da sexualidade que para uma criança de oito anos eram totalmente desconhecidas e o narrador não apresenta as razões de Patori insistir naquelas conversas com Miguilim (necessidade de dividir com alguém os próprios impulsos que ele enfrentava? A descoberta do próprio corpo dele? Só para aborrecer Miguilim como ele costumeiramente fazia?). A despeito disso, aquelas conversas permaneceram no íntimo de Miguilim e posteriormente o narrador informa:

E Miguilim de repente viu que estava recordando aquelas conversas do Patori, gostando delas, auxiliando mesmo de se lembrar. A coisa do boi se chamava verga. A do cavalo, se chamava *província*, pendurada, enorme, semelhando um talo de cacho de bananeira, sem o mangará. Tinha até vontade que o Patori voltasse, viesse, havia de conversar a bem com ele, perguntar mais desordens. O garrote tourava as vacas, depois nasciam os bezerrinhos. Patori falava que podia ensinar muitas coisas, que o homem fazia com a mulher, de tão feio tudo era bonito. Só assim em se pensar, mesmo já esquentava, bom descansava (Rosa, MM, 1984, p. 60).

No trecho acima, as minúncias carregadas de erotismo e até mesmo de linguagem chula evidenciam que as explicações folclóricas e do senso comum para a reprodução humana e animal, das quais Miguilim era depositário até então, foram sendo substituídas pela experiência do ouvir, do contemplar as ações dos animais e as associar com as informações chulas e pornográficas de Patori. É perceptível que o narrador interioriza os impulsos que esses diálogos carregados de lascívia já incitavam no espírito de um menino de oito anos.

Essas experiências podem ser responsáveis pelas atitudes que Miguilim adota no desenrolar sequente a elas na narrativa. Ele dormia com Dito na mesma cama e a voz narrativa não apresenta que ele sentisse nenhuma vergonha de se despir diante de Dito, mas ele já não age dessa forma no trechos seguintes e Dito faz o questionamento do porquê ele não querer tirar a calça. E a atitude dele para com Tio Terêz muda, porque ele se recusa a entregar Mãe o bilhete de Tio Terêz, o narrador insiste que ele via aquela atitude como pecaminosa e mesmo após a morte de Pai, ele ainda via a união de Mãe e Tio Terêz com certo dissabor.

Mas Patori não é o único a iniciar Miguilim nessas conversas permeadas de erotismo e linguagem chula. Liovaldo, irmão mais velho de Miguilim, quando visitava a família, fazia questão de trocar essas conversas com o menino:

Liovaldo era malino. Vinha com aquelas mesmas conversas do Patori, mas mesmo piores. “– Miguilim, você precisa mostrar sua pombinha à Rosa, à Maria Pretinha, quando não tiver ninguém perto...” Miguilim não respondia. Então Liovaldo dizia um feitiço que sabia para fazer qualquer mulher ou menina consentir: que era só apanhar um tiquinho de terra molhada com a urina dela, e prender numa cabacinha junto com três formigas cabeçudas (Rosa, MM, 1984, p. 123).

O rito de fertilidade carregado de superstição que esse trecho conserva das conversas de Liovaldo com Miguilim e as sugestões que são propostas ao menino àquela altura do enredo rosiano permitem o entendimento que todas as explicações oferecidas anteriormente por adultos que demonizavam o sexo, mas hipocritamente estavam envoltos em intrigas sexuais não mais regiam a mente de Miguilim. Ele já havia perdido aquela ingenuidade, inocência e conformidade do senso comum para explicação do próprio corpo, do corpo da mulher e do homem e da procriação, embora não compreendesse tudo que estava envolvido.

Aceitando a interpretação de Daniel (1968, p. 7) de que Miguilim é o Miguel que retorna em “Buriti” uma das narrativas de *Noites do Sertão*, maduro, com a sexualidade amadurecida e o psicológico amadurecido, entende-se que a trajetória do menino que passou das explicações do senso comum e do mítico para as conversas “porcas” de Patori e para as vivências na cidade, Miguel não é descrito como um jovem de sexualidade mal resolvida.

3.3. (Des)(re)territorialização: morte dos símbolos e vínculos contruídos com/no lugar

Para desenvolver sua pesquisa sobre o topocídio, Porteous (1988) agregou às categorias lugar e paisagem uma outra categoria geográfica para análise: o território. Porteous põe em relevo que território não é lugar e paisagem, geograficamente falando, mas a compreensão do topocídio no quesito “morte dos lugares e paisagens contruídos” dificilmente pode ser contruído sem levar em conta as seguintes vertentes do território: territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

O geógrafo Haesbaert avançou nessas pesquisas e trouxe uma nova derivação: “multiterritorialidade” (Haesbaert, 2001, p. 18), porque para esse geógrafo, o território é tão dinâmico e cíclico, que foge ao controle de rotulações (até que ponto territorializa, desterritorializa, reterritorializa, etc...). Na literatura brasileira e europeia, a categoria território é tematizada com afinco desde a *Carta de Caminha*, no século XVI, e foi se desdobrando nas abordagens regionalistas que acompanharam as composições literárias, desde o Barroco à pós-modernidade. As vertentes do território como são apresentadas no texto literário são uma transfiguração dos fenômenos sociais que se dão no território histórico e geográfico.

Todavia, na literatura informativa do território encontrado, assim como nas composições literárias brasileiras das eras posteriores – sobretudo árcade, romântica e modernista – o sujeito vê e descreve a exuberância da paisagem e demarca a região e lugar, mas a visão que Miguilim tem do território é limitada: “Miguilim não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos” (Rosa, MM, 1984, p. 117). Ou quase nula: “Vigia, Miguilim: ali!” Miguilim olhou e não respondeu. Não estava vendo. Era uma plantação brotando da terra, lá adiante; mas direito ele não estava enxergando” (Rosa, MM, 1984, p. 119).

Guimarães Rosa, em *CG*, presenteou ao leitor as nuances das territorializações na prosa poética e possibilita ao leitor cognitivo a leitura que conduz à compreensão de como construções mentais da criança foram sendo estabelecidas, desconstruídas por adultos e pelas leis de domínio e poder que regem a mentalidade destes, mas que ao mesmo tempo são redesenhadas pela própria trajetória evolutiva do menino.

Em seu livro, *João Guimarães Rosa: travessia literária* (1968), a escritora Mary L. Daniel conservou documentos sobre o fazer literário rosiano e, dentre esses, os comentários de Paulo Rónai. Segundo a nota deste crítico, a simbologia e os ícones que aparecem na obra de Guimarães Rosa são concretude das relações que os seres constroem com o sertão e servem

como “marco” e “bússolas” na compreensão da saga desses seres, mas ao mesmo tempo convite ao leitor para interagir com esses símbolos e ícones e refletir sobre a razão por que são postos no enredo e como o leitor pode tirar proveito deles na reflexão sobre ser e estar no mundo.

Na estória de Miguilim, a criança luta primeiro para compreender o território e se entender como componente e seu pertencimento a ele. A seguir, luta para manter esse território a salvo da atitude invasiva do adulto, mas é sufocada por ele. Nessa luta, muitos dos símbolos são destruídos, alguns devem ser abandonados e outros redesenhados, outros sobrevivem e outros são prenúncios de maturidade espiritual. Nesse tópico, pretende-se, brevemente, refletir à luz do texto literário e sustentado nas reflexões dos filósofos, poetas e geógrafos sobre como se dão esses conflitos e essas vertentes do território em meio ao topocídio detectado em *Campo Geral*.

Dois símbolos, dentre vários em *CG*, que se mostraram mais relevantes a trazer para reflexão sobre a construção de significados que o sujeito realiza com o lugar e que foram destruídos e passaram pelo processo de des(re)territorialização são os objetos e pertences mais caros a Miguilim e o marco que ele construiu para depositar as memórias de Dito e seus pertences após a morte deste.

As palavras “posse”, “pertencimento” e “marco” que Porteous (1988) e Haesbaert (2001) tanto enfatizaram quando desenvolveram o estudo do topocídio e das multiterritorialidades alimentam uma primeira ideia que fossem palavras do universo adulto, mas Guimarães Rosa mostra que a criança também já se mostra como um iniciante no processo de “posse”, “pertencimento” e “marco”. Tuan (2013) registrou uma frase do universo infantil que materializa essa tríplice realidade: “É meu!” (Tuan, 2013, p.38). Entretanto, o que surpreende na literatura rosiana é que aquilo que Miguilim carregava com esse tríplice significado fossem coisas que aos olhos dos adultos não tinham valor algum.

Segundo a voz narrativa, a forma mais eficiente de punição que Pai encontrou a certa altura do enredo não eram mais as agressões físicas, mas a destruição desses símbolos que eram tão caros para Miguilim:

Mas Pai não bateu em Miguilim. O que ele fez foi sair, foi pegar as gaiolas, uma por uma, abrindo, soltando embora os passarinhos, os passarinhos de Miguilim, depois pisava nas gaiolas e espedaçava. Pai tinha soltado os passarinhos todos, até o casalzinho de tico-ticos reis que Miguilim pegara sozinho (Rosa, MM, 1984, p. 129).

Aquela atitude mostrou-se tão destrutiva para Miguilim, que foi a desencadeadora da atitude dele próprio em destruir todo o restante do que lhe era tão precioso, certamente com o

pensamento de que ele mesmo deveria fazer aquilo, antes que os adultos o fizessem no intuito de lhe ferirem:

Foi no cajueiro onde estavam pendurados os alçapões de pegar passarinho, e quebrou com todos. Depois veio, ajuntou os brinquedos que tinha, todas as coisas guardadas – os tentos de olho-deboi e maria-preta, a pedra de cristal preto, uma carretilha de cisterna, um besouro verde com chifres, outro grande, dourado, uma folha de mica tigrada, a garrafinha vazia, o couro de cobra-pinimima, a caixinha de madeira de cedro, a tesourinha quebrada, os carretéis, a caixa de papelão, os barbantes, o pedaço de chumbo, e outras coisas que nem quis espiar – e jogou tudo fora, no terreiro. [...] Agora, chorava (Rosa, MM, 1984, p. 130).

Uma das palavras do trecho acima que oferece elementos semânticos e geoliterários para complementar esta reflexão é a palavra “terreiro”. Haesbaert (2001) explora o radical “*terr*” e o associa à explanação sobre o exercício de “posse”, “pertencimento” e “marco” e Porteous (1988) adiciona “aterrorizar”, porque quem se apossa, domina e marca, “aterroriza”. Na “estória” de Miguilim, Pai “aterroriza” na maioria das vezes que é encenado e pode agir assim por ver seu “território” ameaçado por Tio Terêz, por outro macho e principalmente por Miguilim.

A polissemia do “terreiro” no contexto da cultura de Minas Gerais é o “quintal” aplica-se às casas do espaço rural. O terreiro é “terra do descartável”, porque ali o homem habitante das casas na zona rural jogam lixo, entulho, o “que a vida rural jogou para um canto” (Chaves, 2021, p. 347). Quando Miguilim joga no “terreiro” esses objetos e pertences que lhe eram tão caros, está mostrando que se o adulto não tinha aquilo que lhe era tão precioso na conta de “valores”, ele não tinha motivos para cuidar daquilo com o esmero que sempre cuidara.

Mas a narrativa rosiana possui uma completude tão evidente, intencional ou não, que Miguilim não só é apresentado como uma criança que tem seu território oprimido pelo adulto, mas como uma criança que também oprime. Haesbaert (2001) mostra que no processo de opressão no território, oprimidos podem oprimir, desterritorializados podem desterritorializar porque sempre foram oprimidos e desterritorializados. Há uns trechos de *Campo Geral* que convidam a discorrer sobre essa realidade:

Miguilim brincou com aquele menino Bustica, tão bobinho – ele fazia tudo que Miguilim mandava. Dormiu no mesmo jirau com aquele menino Bustica, o jirau não tinha roupa de cama: só panos de saco e fedia a mijo não, aquele menino Bustica nem não urinava na cama, só ameaçava (Rosa, MM, 1984, p. 128).

A desterritorialização manifesta na opressão do outro ao longo da narrativa tem sua origem nos adultos, mas a criança assimila essas formas de opressão. O menino apelidado

“Bustica” é apresentado como um personagem inativo e que para os adultos não tinha serventia, era filho do Vaqueiro Salúz (Rosa, MM, 1984, p.103) e sendo o vaqueiro subordinado a Pai, Miguilim não enxergaria o filho de Vaqueiro Salúz como alguém em quem não pudesse “mandar”.

Esse apelido que é aplicado ao menino tem sido um termo bastante utilizado no espaço rural mineiro quando se quer referir àquilo que não só é insignificante, mas também é desprovido de todo e qualquer valor. Essa era a situação da criança na antiguidade e, no Brasil, cuja europeização só se deu a partir do século XVI, trazer tal adjetivo em referência a uma criança da década de 1930-1945 significa que não era diferente a situação infantil na segunda metade do século XX.

Essa “coisificação” da criança teve uma visibilidade intensa até à década de 1990, foi minimizada após a promulgação do ECA (1990), mas ainda é uma mazela no Brasil. No estado atual das coisas “coisificar” criança está travestido da roupagem ideológica do “não se deve doutrinar”, “ele (a) não tem maturidade ainda para isso”, “ainda é criança”... É fato que em muitos casos, tais argumentos são plausíveis sim, porém a liberdade de consciência da criança, o permitir a ela expressar seus sentimentos, seu querer e como ela vê o mundo dela e dos adultos continuam reféns da “coisificação”. Os meninos “busticas” e as meninas “busticas” continuam na sociedade e são produtos de um sistema que coisifica.

Exemplifica ainda essas desterritorializações que consolidam opressor/ oprimido, a atitude dos adultos e crianças na narrativa para com a personagem negra Mãitina. Esta tem sua religião afro, os ritos, os deuses e as crendices sufocadas e silenciadas pelo catolicismo romano de Vó Izidra, é constantemente chamada de “negra feiticeira pagã”, “que vai para o inferno”, “que invoca demônios africanos” e é obrigada a tomar parte no culto familiar na casa de Miguilim, obrigada a rezar as orações católicas. Rezava tropeçando: “– *Véva Maria zela de graça, pega na Zezú põe no saco de mombassa...*” (Rosa, MM, 1984, p. 32).

Miguilim incorpora os preconceitos dos adultos em relação a Mãitina e juntamente com Dito, na mentalidade infantil, adjetivam Mãitina com os termos de intolerância religiosa que Vó Izidra aplicava a ela. Mas no momento em que Miguilim experimentou maior dor, alimentou a esperança de que os “feitiços” de Mãitina poderiam realizar o impossível: impedir a morte de Dito. “– Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa que você sabe...” (Rosa, MM, 1984, p. 108).

Entretanto, o fio condutor da narrativa conduz à compreensão de que a destruição daqueles símbolos e o abandono daqueles pertences, por mais que causem mal estar aos leitores,

encaminhavam para a superação de uma realidade que naquele tempo devido foi somatória para a caminhada, mas que agora deveria ser superada para que o menino pudesse galgar os novos desafios e degraus que a escada evolutiva lhe preparava.

A destruição das gaiolas, por exemplo, poderia ser interpretada como um símbolo da liberdade que Miguilim alcançaria logo, longe daquele sistema opressor. E a prisão dos passarinhos e o deleite do menino em os aprisionar e armar alçapões podiam ser reflexos da própria liberdade de criança que lhe era negada pelos adultos. E não se exclui a questão da criança crescer em ambiente opressor, contemplar adultos que aprisionam e por isso tendia a tomar as mesmas atitudes em relação aos passarinhos.

O episódio do enterro dos pertences de Dito e o marco de onde ficariam enterradas essas memórias marcou a este profunda e emocionalmente, porque Dito encarnava a sabedoria, a descoberta de Miguilim diante do mundo. A paisagem do sepultamento dos pertences de Dito, realizado pela personagem negra Mãitina e Miguilim simboliza a necessidade de Miguilim seguir em frente e adquirir por si mesmo a maturidade espiritual e não deixar morrer a memória de Dito:

Escondido, escolheram um recanto debaixo do jenipapeiro, ali abriram um buraco, cova pequena. De em de, camisinha e calça de Dito, furtaram para enterrar, com brinquedos dele. Mas Mãitina foi remexer em seus guardados, trouxe uns trens: boneco de barro, boneco de pau, penas pretas e brancas, pedrinhas amarradas com embira fina; e tinha mais uma coisa. [...] Miguilim tinha todas as lágrimas nos olhos. Tudo se enterrou com as coisinhas do Dito. Retamparam com a terra, depois foram buscar as pedrinhas lavadas do riacho, que cravaram no chão, apertadas remarcando o lugar; ficou semelhante um ladrilhado redondo. Era a mesma coisa se o Dito estivesse depositado ali, e não no cemiteriozinho longe, no Terentém. Só os dois conheciam o que era aquilo. Quando chovia, eles vinham olhar; se a chuva era triste (Rosa, MM, 1984, p. 114).

O fragmento da narrativa acima reforça que as significações oriundas do lugar quando morrem nas crianças, não se dá sem os traumas próprios do processo de afastamento desses sentidos carregados por elas para com esses lugares. A metáfora que o narrador apresenta a partir da figura geométrica “ladrilhado redondo” desperta para pensar em quão cíclica e circular é a existência humana, já que o menino enterrado em seus “trecos” e “coisas” anunciam o reinício da escrita de uma nova “estória” que é nova, mas que não se desvincula das raízes e vestígios do passado. É perceptível que o enterro dos “trecos” e “coisas” não isenta o menino do esvaziamento emocional e sentimental. Miguilim experimenta esses esvaziamentos, mas o narrador delineia que eram percalços necessários no desenrolar da descoberta dele acerca do mundo:

A Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom, enquanto

estava chorando parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as muito antigas. [...]. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutum – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos (Rosa, MM, 1984, p. 111).

Os esvaziamentos a que se refere o fragmento, no contexto do que o narrador já havia trazido do processo de autoconstrução do menino envolviam o abandono daquelas experiências que já haviam dado sua contribuição para a caminhada dele, entretanto que já não mais ofereciam respostas para o estado atual das coisas que ele vivia. Esse “arrancar” a que se refere o trecho acima tinha que ver com ação do tempo sim, mas também da violência oriunda do universo adulto e das circunstâncias adversas da vida e as vicissitudes deste mundo que adultos não entendem e para as quais exigir entendimento de uma criança é tarefa debalde.

As desterritorializações em Guimarães Rosa assumem feições de reterritorialidades, já que a destruição, morte e desterritorialidade servem a uma causa maior, intencional rosiana no enredo ou não: o redesenho do ser e estar no mundo.

Miguilim chega à compreensão que sua liberdade daquele sistema opressor só se daria quando deixasse o Mutum: “Desde muito tempo Miguilim não senhorava alegria tão espaçosa. [...] o pensamento forte que formou: de também ir embora de casa. Não sabia como nem quando. Mas a ideia o suspendia, como um tom de consolo” (Rosa, MM, 1984, p. 131).

Por fim, após o encontro com o médico, personagem Sr. Dr. José Lourenço que faz a proposta de levar Miguilim para a cidade, a fim de conhecer as letras e a erudição, a paisagem que é explanada nas lembranças de Miguilim é de despedida de todo um espaço de vivências, de todo um depósito de lembranças, tradições e relacionamentos para um outro recorte espacial. A miopia de Miguilim é vencida e a paisagem lhe nasce como descoberta, metáfora da vastidão de conhecimentos que ainda o aguardavam:

E Miguilim olhou para todos com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal, os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são josés, como um algodão. O verde dos buritis na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. Olhou Mãitina, que gostava de o ver de óculos, batia palmas-de-mão e gritava: - “Cena, corinta! ... Olhou o redondo de pedrinhas, debaixo do jenipapeiro (Rosa, MM, 1984, p.142).

A partir da leitura do trecho acima entende-se que vencida a miopia, o olhar sobre o território amplia-se. A metonímia que o ato de colocar as lentes desencadeia, faz com que o Mutum não seja mais visto a partir de partes, mas o todo. No entanto, esse recorte espacial que

é captado pela percepção do menino já se mostra pequeno devido às experiências vividas, ao medo vencido e as desterritorializações reterritorializadas.

Os relacionamentos das pessoas em volta de Miguilim e a quem ele mais amava voltam ao equilíbrio, o Mutum não é mais um lugar feioso e as mortes e destruições dos símbolos construídos do vivido e das vivências originam a “ressurreição” do motivar ao prosseguimento da caminhada rumo à maturidade espiritual do homem adulto.

Em meio à análise do topocídio nesta “estória” e quando se coloca essa temática diante da realidade da criança, o narrador desperta para o incômodo e necessidade de fazer uma leitura acerca da forma que os espaços das crianças no estado atual das coisas sofrem destruições, redesenhos, presenças do “aterrorizar” e continuam sendo construídos sob o prisma adulto e silenciamento das crianças.

A mentalidade medieval e do antigo judaísmo em que desvalorizava a criança e seus espaços persiste neste tempo, porém hoje há um discurso camuflado com roupagem de luta pela liberdade de consciência da criança, difusão da ideia que a criança não deve ser “doutrinada” por ideologia nenhuma, mas os mesmos defensores desse discurso, não raro, incutem nelas o tradicionalismo, conservadorismo, extremismo e fanatismo religioso que as torna futuras continuadoras da intolerância e preconceito.

Há quem pense em reterritorialidades desses espaços infantis e aqueles que defendem tal realidade argumentam que nunca se deu tanta voz e vez, tanto espaço e liberdade, respeito para com a criança como nestas três décadas do século XXI. Porém a concretude revela que conceder voz e vez motivadas por tentativa de conciliar o discurso manipulador e opressivo revela indícios de manobra para manutenção do alienar. Por outro lado, abarrotar a criança com cargas de informações, atribuições e visibilidade excessiva não constitui liberdade e respeito, mas são formas outras de apagamento do direito delas de serem crianças (White, 1988).

As reterritorializações ocasionam histórias sem fim, pois conforme Haesbaert (2001) defendeu, elas são cíclicas e dinâmicas e difíceis de serem rotuladas. A derrubada da significação carregada pelo lugar é oportunidade para o início de uma nova história e até mesmo reescrita da história já acontecida naquele determinado espaço.

Miguilim avança para a construção dessa nova “estória”, mas sem se desvincular dessas raízes mortas/ ressurretas que ele terá que levar consigo na sua trajetória de autoconstrução para chegar ao Miguel adulto que retorna em “Buriti”, dono de si mesmo, ativo, atuante, mas que já não volta como o personagem central, uma vez que o homem maduro com experiência maior que ele é a centralidade da história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No recapitular das etapas mais relevantes desta pesquisa, pode-se aqui considerar que o objetivo geral a que ela se propõe foi alcançado, assim como os objetivos específicos. É plausível usar o critério de dizer que a temática aqui abordada mostrou-se mais ampla no quesito topofilia, já que esta dispõe de vastos estudos nas pesquisas inicialmente listadas aqui, independente se os pesquisadores discorreram geoliterariamente ou não.

Entretanto, não só no que tange à topofilia, mas principalmente à topofobia e topocídio, infere-se que este estudo não conta com uma amplidão de referenciais teóricos topofóbicos e topocídicos no âmbito geoliterário, uma vez que esta pesquisa deparou-se com a carência de disponibilidade de tais fontes, Collot (2012) escreveu que geoliteratura é tema recente e somado a isso, a escassez de materiais de pesquisa contemporâneos que abordem explicitamente topofobia e topocídio oriundos de estudos geopoéticos. A geografia dispõe de vastos estudos, mas em sua maioria de abordagem e método puramente geográficos. Entretanto, o de que se necessita para exposição sintética da proposta geoliterária que a leitura desta narrativa rosiana possibilita delinear, espera-se ter sido satisfatório o que é refletido aqui.

Pesquisar acerca de quaisquer outras obras literárias é tarefa desafiadora e quando isso é feito em livros de Guimarães Rosa, para além de desafiador, pode-se usar o adjetivo “ambicioso”, literalmente, porque o fazer literário rosiano persiste sendo enigma e iconografia literária a ser consultada para encontro de respostas a questões diversas, sobretudo existenciais. Entretanto, à luz dos autores que nesta pesquisa deram sustentação teórica para afirmar que na obra rosiana é possível vislumbrar o fenômeno geopoética e geoliteratura, acredita-se que tal fusão verificou-se nas abordagens de sentimento de afeição/ comunhão com o lugar, medo e as destruições e suas desterritorializações.

Permanece, obviamente, o anseio de que as leituras desta pesquisa e as avaliações que especialistas em estudos literários e nas ciências geográficas fizerem respondam se nela a geografia sobrepõe-se à ficção literária, se esta predomina, ou se houve equilíbrio na abordagem aqui estabelecida.

No que diz respeito ao que se propôs na justificativa deste trabalho e à descrição ali exposta acerca de como pode ser contributivo para aquilo a que o PPGL/ Unimontes tem como missão e estratégia, convém aqui ressaltar que as dissertações construídas, apresentadas e aprovadas no mestrado em Letras/ Estudos Literários têm caráter de pesquisa científica e não de pesquisa intervencionista, ou seja, o papel do pesquisador do PPGL é inquirir, levantar hipóteses,

argumentar e apresentar a obtenção dos resultados. O intervencionismo é atributo dos programas de pesquisas intervencionistas.

Por assim ser, este estudo exhibe a obtenção do resultado no que tange aos espaços da criança, à criança silenciada, às (re)(des)territorializações que têm lugar nesses referidos ambientes infantis. Ficam abertos às leituras, futuras pesquisas e é claro que permanece a esperança que aqueles que têm papel intervencionista na sociedade, se julgarem pertinentes esses estudos, lancem mão deles nas adoções de políticas públicas que reafirmem e fortifiquem esses espaços da criança.

A leitura de *Campo Geral* e o que aqui foi trazido à discussão levanta algumas reflexões: a criança é “transgressora” por natureza (White, 1988), mas Miguilim não é apresentado como um menino predominantemente “transgressor”. São as crianças do modo de vida hodierno brasileiro “transgressoras”? Nos espaços públicos na organização social urbana e rural de hoje identificam-se áreas de recreação infantil, mas a criança nem sempre se restringe àquilo que o adulto delimitou para elas, mas vão brincar na lama, na terra, com animais. Fiquem aqui os anseios por sociedades compostas por crianças mais “transgressoras” que Miguilim e o “como fazer” para que isso seja uma realidade.

Outro elemento que esta pesquisa induz a abraçar compromisso é pensar o quanto os estudos das relações afetivas, os medos e as destruições do lugar podem servir de ‘trampolim’ para reflexão acerca de como está o processo inclusivo da criança hoje. Muito se tem falado, muito se tem recorrido, leis têm sido promulgadas na defesa infantil, mas aquilo que Miguilim enfrentou em termos de abusos psíquicos, abusos físicos, exclusão e silenciamento é realidade passada? Se tais mazelas persistem na sociedade a despeito de inúmeros discursos de inserção, espera-se que as reflexões aqui trazidas conduzam igualmente ao olhar e ações que minimizem esses entraves na trajetória da criança.

Esta pesquisa encerra a meta a que se propôs nesses vinte e quatro meses, mas permanece em aberto. Guimarães Rosa é lacuna, é reticências, é ponto de interrogação. Falar de topofilia, topofobia e topocídio só em *Campo Geral* é tarefa ínfima se comparada com o que se poderia obter em uma análise acurada das demais obras rosianas citadas nesse trabalho. A “estória” de Miguilim retrata essas significações do lugar e paisagem do ponto de vista do menino e, diante disso, suscitam as perguntas sobre que nuances teriam os lugares e paisagens rosianos no contexto das “estórias” do *homo viajor* em *Sagarana*, *Grande Sertão: Veredas* e as demais narrativa novelísticas de *Corpo de Baile*?

É ainda necessário expressar aqui que este estudo contrai com o leitor o débito da não oferta de maiores contribuições e informações de caráter autoral rosiano. Essa ausência pode ser justificada aqui primeiramente porque quando foi arquitetada a proposta deste mestrado em Letras, cuja temática fosse geoliterária e geopoética, a relevância maior era a desafiadora tarefa de buscar geoliteratura em Guimarães Rosa. Somado a isso, há ainda o fato de que o trabalho é acerca de um livro rosiano e não sobre autoria, narrador e escrita rosiana, sem que é óbvio isso deixe de levar em conta quão essenciais esses elementos foram na construção desta pesquisa. Na proposta inicial houve a cogitação de elaborar um capítulo para esse fim, mas houve por bem focar na tríplice significação do lugar confluyente à paisagem.

A frase da narrativa objeto de pesquisa desse trabalho que se mostrou mais marcante foi esta: “[...] a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece, acontecendo” (Rosa, MM, 1984, p. 108) e não há outra mais apropriada que ela para encerrar estas considerações. Neste mundo finito sofrem a criança e o adulto, passam por aflições o justo e o injusto, mas a alegria pode e deve se manifestar no ser humano, com vistas a tornar esses percalços ruins na caminhada a não serem encarados como derrotismo e fracasso, mas sim como meios de adquirir maturidade espiritual.

A alegria rosiana que é recomendada nesse trecho do livro, o contexto da narrativa dá a entender que não significa ausência de problemas e muito menos uma “expressão de riso” inconsciente e descomprometida com a realidade, mas abarca o ser feliz “apesar de”. Evidencia que mesmo em meio às tormentas (das quais o narrador tanto falou que no universo do menino tinham sentido apocalíptico) é possível manter a paz e o equilíbrio.

Aqui, pois, é o fim.

REFERÊNCIAS

- A Bíblia de Jerusalém. In: *A mulher de Gênesis 3,15; Caim e Abel*. São Paulo: Paulus, 1973. p. 35-37.
- A Bíblia de Jerusalém. In: *Xeol, o hades e o inferno e purgatório*. São Paulo: Paulus, 1973. p. 241.
- BRASIL. *Lei 8.069 de 13 de julho de 1990*. Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Brasília, DF, 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm . Acesso em 28 nov. 2024.
- BROSSEAU, Marc. Geografia e literatura. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Geografia cultural: uma antologia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. v.2. 296p.
- ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática metódica da língua portuguesa*. 21. ed. São Paulo: Edição Saraiva, 1967.
- AMORIM, Filho. Topofilia, topofobia e topocídio em Minas Gerais. In: DEL RIO, V.; OLIVEIRA, Livia. de. (Orgs.). *Percepção ambiental: a experiência brasileira*. São Paulo: Studio Nobel; São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Um Chamado João. *Apud* ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 25. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1982.
- ARCHELA, R. S. *et al.*, O lugar dos mapas mentais na representação do lugar. *Revista Geografia*, Londrina, v.13, n.1, p. 127-141, 2004.
- BACHELARD, Gaston. Os Devaneios voltados para a Infância. BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. p. 93-137. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética* (a teoria do romance). Trad. Aurora Bernadini et al. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- BEMONG, Nele. *et al* (Orgs.) *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. In: *Velhos brinquedos. História cultura dos brinquedos*. p.81-102. 2. ed. São Paulo, 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 54. ed. São Paulo: Cultrix, 2022.
- CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas estórias*. Edusp, 2001.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Decio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê, 2006, 286 p.

CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. p. 133-160. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda. 1977.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007, 85p.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução: Marcos Marcionílio. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHAVES, Wagner A. S. *As estórias mal contadas*. 2. ed. Joinville, SC. Clube de Autores, 2021.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução: Ida Alves ... [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2003.

COLLOT, Michel. *Pontos de vista sobre a percepção das paisagens*. Boletim de Geografia Teorética, Rio Claro, 39 (20), 1990. p. 21-32. 1990.

COLLOT, Michel; Alves, I. (2012). Rumo a uma geografia literária. *Gragoatá*, 17(33): Disponível no site da Revista Gragoatá < <https://doi.org/10.22409/gragoata.v17i33.33006> >. Acesso em 19 out. 2023.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A Literatura no Brasil – Parte II/ Estilos de Época/ Era Modernista*. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira: (Ensaio)*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROZENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. v. 5. p. 7-11. (Série Geografia Cultural).

CORRÊA, Roberto Lobato. *Região e organização espacial*. São Paulo: Editora Ática, 1986. 7. ed. Série Princípios.

DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DACANAL, José Hildebrando. *Nova narrativa épica na América Latina*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1973.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS. Autofiction. In: *Dictionnaire*. França. Disponível em: <https://www.universalis.fr/dictionnaire/autofiction/> Acesso em: 20 out. 2023.

FINAZZI-AGRÔ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. (1992). Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 6. ed. Lisboa: Vega Passagens, 2006. p. 128-160.

GONZAGA, Sergius. *Curso de literatura brasileira*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo – Parte I*. 12. ed. Editora Vozes. Petrópolis, RJ, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Remarques sur art – sculpture – espace*. Trad. do alemão por: Didier Franck. Tradução do francês: Manuel Antônio de Castro. Paris: Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2009, p. 18.

INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISAS ESPACIAIS (INPE). Índice de desmatamento do Cerrado brasileiro. Brasília, DF, 2022. Disponível em: https://www.gov.br/inpe/pt-br/assuntos/ultimas-noticias/copy_of_NotaTcnicaPRODESBR.pdf . Acessado em 04 dez. 2024.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de: Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 118-162.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

MARTINS, Nilce Santanna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2021

MARTINS, Wilson. *Um novo Valdomiro Silveira*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

MARQUES, Oswaldino. *Canto e plumagem das palavras*. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1957.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p.

MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. 16. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 2000.

PEREIRA, Júnea Cleize Gomes. *(De)cifrando enigmas : o medo e a coragem no Grande Sertão*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2017.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.

REBELLO, Ivana Ferrante. *Papagaio conta a história*. São Paulo: Grupo Editorial Scortecci, 2010.

REBELLO, Ivana Ferrante. *Poética de atrito: pedras, jogo e movimento no Grande Sertão*. 2011. 248 p. Tese (Doutorado)– Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

RÓNAI, Paulo. *Rondando os segredos de Guimarães Rosa*. In: ROSA, João Guimarães. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RÓNAI, Paulo. *Seleção – organização de estudos e notas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Campo geral*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. Literatura deve ser vida: um diálogo de Günter Lorenz com João Guimarães Rosa. In: *Exposição do novo livro alemão no Brasil – 1971*. Frankfurt: Ausstellungs-und Messe-GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels, 1971. p. 267-312.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão* (Corpo de baile). Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. *No urubuquáquá, no pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 48ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 135-137.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução: Carlos Felipe Moisés. 3.ed. São Paulo: Ática, 2004. 231p

SCHITTINE, Denise Ferreira de Araújo (2017). Uma miopia moral: a análise sensível do sertão de Miguilim. *Signo*, 42 (74), 20-30. Disponível em: <https://doi.org/10.17058/signo.v42i74.8594>. Acessado em 24 de junho de 2024.

SOARES, Cláudia Campos. O olhar de Miguilim. *O Eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 14 (2007), 147-167. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.14..147-167>. Acesso em 23 de novembro de 2024.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

TEIXEIRA, Wilson... [et al.]. *Decifrando a Terra*. 2. reimpressão. – São Paulo: Oficina de Textos, 2008.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013. 248p.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012. 342 p.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Livia de Oliveira. – São Paulo: Editora UNESP, 2005.

WHITE, Ellen G. *Orientação da Criança*. 36. ed. Tatuí, São Paulo: Casa Publicadora Brasileira, 1988.