

Literatura latino-americana e a urgencia de uma década: o (re)conhecimento de um autor brasileiro

RODRIGUES, Ieda / Universidade Estadual de Londrina – UEL – Brasil – iedinhabuzzo@gmail.com

Eje: Consignar el eje escogido en la plataforma de inscripción

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: hibridização; Literatura Brasileira; Literatura Latino-americana*

» ***Resumen***

» Este trabalho pretende apresentar a obra do escritor brasileiro Ricardo Guilherme Dicke. Para isso, foram selecionadas algumas obras escritas entre as décadas de 1960 e 1970, como os romances *Deus de Caim* (1968) e *Cerimônias do Sertão* (2011). O escritor Ricardo Guilherme Dicke foi escolhido por trazer em suas obras complexidade, experiências e contradições da literatura contemporânea, por meio de variadas técnicas e estilos narrativos e por utilizar elementos míticos, elevando sua obra a um caráter universal, não se prendendo em criar um tipo regional. Objetiva-se apresentar o escritor, sua obra e, ainda, identificar alguns pontos particulares não só na obra dickeana, mas também na Literatura Latino-americana, como a não linearidade da realidade, a transculturação e a hibridização presente nos enredos das obras. Por meio da obra de Dicke, deseja-se destacar a urgência em se fazer uma literatura símbolo do continente Latino-americano, alimentada pela ambição de mostrar ao mundo a diferença e a riqueza cultural dos que foram colonizados, mas sem negar a contribuição da tradição ocidental. Para esse fim, o trabalho embasa-se nas obras de alguns teóricos que discorrem acerca da condição literária nos países latino-americanos, especialmente no Brasil como Silviano Santiago (2000), tomando-se por base seu conceito de entre-lugar, no qual o escritor latino-americano se encontra, e Antonio Candido (2000), com a tomada de consciência tardia dessa sociedade colonizada.

» ***Literatura Latino-americana e Brasileira da década de 1960***

O *boom* da Literatura Latino-americana aconteceu na década de 1960 com o início do realismo mágico e da literatura fantástica. Como grandes expoentes desse período é

necessário destacar Julio Cortázar com *O jogo da Amarelinha* (1963), Mario Vargas Llosa com *A cidade e os cachorros* (1963), Gabriel García Márquez com *Cem anos de solidão* (1967). Entre os brasileiros vale a pena citar João Guimarães Rosa com *Grande Sertão: Veredas* (1957), Clarice Lispector com *A paixão segundo G.H.* (1964), entre outros, ressaltando especialmente o autor Ricardo Guilherme Dicke e algumas de suas obras, como *Deus de Caim* (1968) e *Cerimônias do Sertão* (2011), pouco conhecidas e estudadas, mas que serão destacadas durante o desenvolvimento deste trabalho.

Silviano Santiago (2000) levanta algumas questões para serem pensadas durante o artigo *Uma Literatura nos trópicos* e que tentarão ser respondidas com a apresentação de algumas características presentes nas obras literárias latino-americanas que serão apresentadas no decorrer do trabalho.

Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura de seu próprio país? Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença? (SANTIAGO, 2000, p.17)

A Literatura desenvolvida pelos latino-americanos recebeu e ainda recebe algumas denominações de críticos europeus uma delas é ser rotulada de “realismo mágico ou maravilhoso”, conforme Alejo Carpentier (2000). Devido à sua forma única muitas vezes divergente do que se estava acostumado a ler com os romances europeus, o discurso desse realismo maravilhoso se basearia na estrutura da obra e nas suas características, como o mítico e o sobrenatural participarem da obra como algo normal, parte do cotidiano presente na narrativa.

Para Antônio Candido (1979) outra nomenclatura pode ser usada para essa Literatura produzida entre as décadas de 1950 e 1960, especialmente, no Brasil. Ela seria parte de um conceito desenvolvido por ele chamado de “super-regionalismo” e teria elementos como o absurdo, o uso de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, ou seja, características não-realistas.

O romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos outros países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país compondo uma fórmula peculiar. Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comuns através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma

interdependência. (UNESCO, 1979, p.356)

Os autores também perceberam a urgência em mudar o que estava e sentiram a necessidade de buscar e traçar um novo contexto político e social no continente Latino-americano. Logo, esses autores firmaram a própria cultura, por meio de sua riqueza e diferença diante de tudo que estava exposto até o momento. Desse modo não só discutiram e superaram o regionalismo, mas foram além da classificação de subdesenvolvimento sem negar a tradição ocidental do romance.

Conforme Silviano Santiago (2000):

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição dos conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seus significados, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. A América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (p.16)

O escritor latino-americano transforma a tradicional literatura europeia e a desloca, por meio de uma hibridização ou uma verdadeira miscelânea em forma de transculturação para alcançar seu próprio objetivo.

Segundo Candido (2000) a literatura latino-americana toma consciência nesse momento e traz obras que expressam a condição de quem faz essa literatura, por meio de sua forma e das tensões das experiências de ter uma tardia inserção dessa sociedade no capitalismo e a repressão vivida por essa sociedade em meio à repressão dos governos militares que se instalam em muitos países da América Latina.

Com base na classificação feita por Candido de que essa fase na literatura latino-americana seria do super-regionalismo as obras de Dicke podem ser inseridas nesse tipo de literatura feita na década de 1960.

Ricardo Guilherme Dicke nasceu na década de 30, em 16 de outubro de 1936, filho de pai alemão com mãe brasileira, uma família de garimpeiros. Passou toda a sua infância na região da Chapada dos Guimarães, no Mato Grosso.

O autor surge no cenário regional e nacional na década de 60, em meio ao caos e momento histórico que o Brasil estava entrando, pois o período entre as décadas de 60 e 70 iriam mudar, de fato, a história do País, com a implantação da ditadura em 64, a imposição

do AI-5 e a repressão vinda de todos os lados, acabando com o sonho de um País democrático com passeatas, festivais e a liberdade de expressão.

Enquanto, nesse período, no campo literário a produção em Mato Grosso era arrancada do anacronismo, na esfera federal, não na literatura, mas na política, discutiam-se estratégias de ocupação do “vazio” do imenso território amazônico. Desde o Estado Novo, no período de Getúlio Vargas, até os governos militares pós-64, foram muitas as incursões oficiais e privadas de colonização. A Marcha para o Oeste, a construção de Brasília, o Plano de Integração Nacional (PIN), a Transamazônica, a Cuiabá-Porto Velho, a Cuiabá-Santarém (BR-163), a Belém-Brasília são tentativas oficiais de promover a ocupação e integração nacional do espaço amazônico. (MELLO; MÜTZENBERG, 2006, p.57)

Dicke, mesmo com algumas premiações por suas obras, ainda não é reconhecido em território nacional, sendo conhecido em áreas mais regionais. Conforme Leite (2009) foi só no ano 2000 que Dicke se consolidou como grande nome da prosa mato-grossense e um dos principais fatores para isso foi a revelação dele a artistas e estudiosos ligados às universidades da região.

Dicke teve, na década de 60, teve seu primeiro romance publicado e muito aclamado pela crítica, o *Deus de Caim*, que em 1967 ganhou o 4º lugar do Prêmio Walmap, um dos prêmios mais importantes do País na época, que tinha como júris Guimarães Rosa, Jorge Amado, entre outros. O autor ainda foi citado como grande nome da literatura nacional, na década de 1970, por Hilda Hilst e Glauber Rocha (MIGUEL, 2001), esse último é até citado em um conto do escritor. Porém, o romance de estreia do autor não foi publicado em uma grande editora do Rio de Janeiro ou São Paulo, ficando desconhecido do grande público. O escritor ainda publicou outros 6 romances: *Caieira* (1978), *Madona dos Páramos* (1981), *Último horizonte* (1988), *Cerimônias do esquecimento* (1999), *Rio abaixo dos vaqueiros* (2001) e *O salário dos poetas* (2001). E tem mais de 10 outros romances escritos, além de peças de teatro e poesia e, também, livros de contos. Entre os publicados, há *Toada do Esquecido e Sinfonia Equestre* (2006), *O Velho Moço e outros contos* (2011), *Os semelhantes* (2011), *Cerimônias do Sertão* (2011) e *A Proximidade do mar e A Ilha* (2011). Esses quatro últimos livros são obras póstumas e contam com contos da década de 1970 e alguns escritos até alguns meses antes do falecimento do autor, em 2008, como os contos do livro *O velho moço e outros contos*.

Dicke recebeu influências de grandes autores, como Samuel Rawet e Guimarães Rosa e foi vinculado ao novo tipo de literatura que surgiu com esses grandes autores, que faziam uma releitura das tradições locais. Conforme o pesquisador Everton Almeida

Barbosa (2009), o autor também acompanhou as diversas manifestações latino-americanas, como as de Juan Rulfo e Gabriel Garcia Márquez, na forma como conduz a narrativa, entre outros aspectos o mais importante que é o de levar ao dominante a experiência do dominado, por meio da fala daquele que está à margem dos acontecimentos.

A obra *Deus de Caim* narra a história de conflitos entre dois irmãos, Jônatas e Lázaro, que são gêmeos e apaixonados pela mesma jovem, Menira. A narrativa conta sobre as desventuras da família de homens violentos, Amarante. O espaço da narrativa se desenvolve entre uma vila chamada Pasmoso, no município das Chapada dos Guimarães, e a cidade de Cuiabá “Pé da serra dos Juradeus, por perto de Cuiabá. Nem sertão, nem arrabalde. Mais ou menos.” (DICKE, 1968, p.18). A obra começa com a narração da briga entre os irmãos, quando Jônatas esfaqueia Lázaro. Surge o personagem estrangeiro, o grego Nicéforo, que passa a cuidar de Lázaro, enquanto isso Jônatas se aproveita do estado de saúde de seu irmão e vai encontrar Minera no lugar de Lázaro. Jônatas tenta violentar Minera, mas leva um tiro do pai da moça. Depois disso, Jônatas segue para a casa de um tio, em Cuiabá, acreditando na possibilidade de obter o apoio de um tio rico, senhor Afonso Amarante. Desse modo a narrativa começa a intercalar os espaços/cenário em que Jônatas circula (Pasmoso e Cuiabá, campo e cidade).

A pesquisadora Madalena Machado (2011) destaca um dos aspectos que podem ser observados com certa frequência na obra dickeana, o eterno retorno, que a princípio foi comentado por Nietzsche e posteriormente por Deleuze, como explica no trecho a seguir.

Algo possível de ser observado em Dicke pela ideia da transmigração de que trata tanto em *Cerimônias do Esquecimento*, quanto no romance *O salário dos poetas*. Se a repetição se dá e se o significado se repete, abolidas suas significações como primeira condição, o homem interfere quando o incondicionado volta enquanto produto do eterno retorno do diferente. Cabe a ele identificar o eterno retorno, sinônimo de verdade ainda não alcançada e não expressa, sendo exatamente a ocasião na qual o senso comum deixa de ter força coercitiva em decisões pendentes. O homem conduzido pela diferença à vista, tomado por ela, se torna capaz de ser como seu semelhante, abre-se à metamorfose do que é, pensa, sente. A angústia oriunda desse processo define o contorno do pensamento seletivo e a repetição no eterno retorno como pretensão ser seletivo. Esse ser está acima da calma proposta pelo senso comum, da passividade de suas energias restritas ou do grande homem ativo pronto para os problemas, certo das respostas solicitadas. (MACHADO apud PINTO et al., 2011, p.39)

Com base nesse excerto de um artigo sobre a obra de Dicke, nota-se a complexidade, o alto nível e o grande potencial estético da literatura produzida por esse mato-grossense, por meio de estilos e técnicas variadas no seu modo de narrar, resultando em uma não

linearidade da realidade.

Dessa forma, podemos perceber no texto desde a escrita surrealista, numa linguagem baseada na imagem onírica, ao realismo maravilhoso presente nas pequenas narrativas embutidas na fala de camponeses e agricultores (...). O autor usa o arcabouço mítico para trazer à pele da palavra o sentimento do personagem, que atinge um caráter universal, não se preocupando exatamente em construir um tipo cerrado no regional. (MORENO apud CAMPOS; LEITE, 2012, p.95-96)

A narrativa de *Deus de Caim* também apresenta como em grande parte das obras dickeanas, intertextualidade com a religiosidade, especialmente com a Bíblia. Pelo título da obra já é possível notar essa relação com os textos bíblicos, e no decorrer da narrativa se intensifica, principalmente com a narração da história dos dois irmãos, assim como Abel e Caim.

Há a presença do sertão nos sonhos de Lázaro, remetendo a imagens arquetípicas como a travessia pelo deserto.

Um deserto de areias escaldantes, sob o sol o dardejava. Afundava os pés e não sabia aonde ir. Queria vagamente ir a algum lugar e encontrar rostos amigos, mas o areal se desdobrava, sob a nitidez do bochorno tórrido, árido, seco, inóspito, interminável. Cria-se prestes a cair e morrer. (...) Uma redoma de bordas e superfícies uniformes, uma monotonia desesperada, um surdo bater enrolado em panos e um empurrar para frente, sempre adiante, alucinado, cego, iridescente, como um magnetismo formigante. (...) Conhecia um país, como um maldito Eldorado atrás das colunas de chamas e dos bosques de espinheiros, e nenhuma voz lhe sussurrava a verdade – mas ia para lá. (...) Os infinitos dos horizontes que multiplicavam distâncias fumavam brumas e vapores. Uma nostalgia de cousa indefinida, como um paraíso morto, pairava. (DICKE, 1968, p.318)

Esse percurso feito é simbólico, de modo que aparece na narrativa como um desafio no qual Lázaro tem que passar, como uma travessia existencial para o personagem. É um período de enfrentamento, de perdas e de grandes transformações do eu e até metamorfoses, já que durante o sonho/pesadelo o personagem tem seu ser tomado pelo caráter de Caim em forma de serpentes.

O imaginário mítico também está presente durante a narrativa quando um dos personagens relata fatos históricos com o perfil de lendas da região, como no trecho a seguir que aborda a Lenda do Eldorado.

Não foi apenas o Cel. Fawcett, o rapaz Maufrais ... Um monjolo que gira, gira, carregando águas e diamantes, Impossível de olhar com os olhos. Só com os da alma. Dói na vista como o sol, de frente. Maravilhoso, porém, cegar-se com diamantes. (...) Sim, ali é a Cidade do Sol. Quem a descobriu? Campanella, ora quem vai ser? A cidade perdida dos índios. Todos os tesouros dos nhambiquaras, dos aimarás, dos nasmas, dos araucanos, e dos incas, naquelas cavernas subterrâneas que vêm das igrejas dos padres e passam por debaixo dos rios e dos cemitérios. Poucos sabem. Lá está o Cel. Fawcett. E o Moscoso, primo teu, Cecília. Está lá morto. Coitado dele. Não é tão difícil assim, chegar à Serra dos Martírios, é só saber o caminho, nada mais. Qualquer índio o sabe, mas ele não diz, nem que o matem. Os exploradores mortos também o sabem. Os antigos deixaram mapas. Resta buscar. Qualquer explorador antigo se lembra. Se não está em esqueleto dormindo com os olhos esverdeado naquelas grutas avermelhadas... Oh as Serras dos Martírios... Tu estás aí Cecília? Qualquer dia te levarei a essas grutas encantadas (DICKE, 1967, p.285)

A narrativa dickeana também transita entre o estilo comunicativo mítico, com as histórias contadas e o aparecimento de seres mitológicos e, entre questões racionais e questões metafísicas, como a morte, a dor e o sofrimento.

O romance *Cerimônias do Sertão* traz a história de um professor de filosofia demitida da universidade, chamado Frutuoso Celidônio, que voltou a suas raízes e foi para o sertão mato-grossense em razão de um casamento e, por isso acabou sendo afastado da cidade grande pelas forças da natureza, já que as chuvas da temporada derrubaram todas as pontes que ligavam Cuiabá às cidades interioranas. Com base nisso, Frutuoso desencadeia seus questionamentos sobre a vida e em busca de respostas decidiu que vai começar a escrever uma tese sobre a Beleza, tendo como inspiração a paixão por uma mulher chamada Leonora, a beleza suprema, sua musa inspiradora.

O espaço da narrativa é a fronteira entre o sertão de Mato Grosso e a cidade de Cuiabá, o que gera reflexões sobre os avanços da civilização, uma marca nas obras de Dicke.

Logo no começo da obra o leitor já se depara com um desafio, pois a narrativa se faz por meio da alternância de vozes que dão sentido geral à obra no momento em que vão se completando.

Por sua forma fragmentada a obra dickeana impõe um desconforto a quem vai ler ou analisá-la, pois o caminho de leitura não está pré-determinado e a compreensão não é imediata.

O romance é formado por três narrativas diferentes, que aos poucos vão se aproximando. A primeira narra a história de Celidônio, sem muitos rodeios, a segunda narra uma história que parece ser paralela, pois traz conceitos estabelecidos em mitos clássicos, mesclando histórias bíblicas, dentre outras histórias, a do rei Saul. É necessário

ressaltar que os capítulos com essa narrativa se apresentam entre aspas. Por fim, há uma narrativa que se apresenta entre parênteses. Não é possível observar uma narrativa separada da outra, porque, com o decorrer dos acontecimentos, uma vai dando resposta às lacunas deixadas pelas outras.

A narrativa entre aspas é contada por um velho, que é o pai da noiva do casamento para o qual Celidônio foi convidado. O velho relata histórias do personagem bíblico Saul.

Onde estará o pequeno David? Dizem que ele é meu filho, dizem que fiz filhos em todas as fêmeas que moram nos meus domínios, de quem porventura me aproximei (...). Segundo minha árvore genealógica, provenho do rei Saul, príncipe de Israel, patriarca hebreu, profeta do Senhor... Que importa que me chamem de cristão-novo, como eles dizem no seu jargão cristão (...).

- Que Saul, que nada! Digo isso porque me dá satisfação apenas. Quero ter o prazer e a honra de dizer que sou hebreu. O rei Saul tinha um caráter firme, um homem estranho que eu admiro, que sempre me fascinou, sua história leio todas as noites, um homem incompreendido, como eu. Quem dirá que não seja eu mesmo? Todos os grandes homens são incompreendidos. Pro que será? (DICKE, 2011, p.54-55)

Já a outra narrativa, que é sem nenhum sinal gráfico, é um relato dos fatos com maior linearidade, sendo intermediária entre as outras duas narrativas, narra toda a história até chegar ao momento em que Celidônio chega ao bar e, também, os fatos posteriores a esse. Apresenta como espaço um bar chamado Portal do Céu, que no decorrer do romance será o ponto de encontro das três narrativas.

[...] Dizem que neste bar se passam coisas difíceis de se acreditar, isso dizem. Tu acreditas em tudo. Ainda mais quando te vais enchendo dessa cerveja morna, sob essa única lâmpada esverdeada coberta de moscas e insetos da noite e picumãs, e os bois vão passando hieráticos, saídos das matas aí ao lado do bar, mais para lá da casa do ferreiro vizinho. Passam para te fazer lembrar de coisas como de uma outra vida em que viveste alheio de tudo e passa gente de cara borrosa, com a fadiga da borra da noite se desfazendo nas figurações. Quem vai saber direito dessas histórias? Histórias são histórias, como na vida. Ninguém. Só aquele homem de olhos enevoados que contava essas histórias. Quem sabe as histórias? Ninguém, como na vida, que todos sabem. (DICKE, 2011, 11).

Deve-se destacar que a narrativa entre parêntesis funciona como um elo entre as outras narrativas, já que dá ao leitor a impressão de ser o próprio Celidônio refletindo e comentando os fatos que não ficaram muito claros durante as outras narrativas, como no

trecho a seguir.

(A festa estava animada. Havia até alguns cantadores tocando violas, sanfonas e cantando cururu debaixo dos mangueirais do quintal. O velho dos olhos de granizo no sereno era amigo de minha mãe. Estavam juntos, conversando naquele casamento da filha do velho. (...) e lá se foram o casamento e a noite inteira longos para dizer tudo o que se tinha de explicar, e ele começou a contar a história de rei Saul. Acabado a função e as festas, cada um foi para sua casa e o velho me acompanhou no Jipe até o bar Portal do Céu (...). Como um sonho de neblinas. Vaporoso. As cervejas daquela noite obnublaram tudo. (...) Lua... Insônia que nos rói como roem o esquecimento os peixes cegos, subterrâneos, nos abismos oceânicos. Noite com ferrugem, que enferruja os ossos, sob os ponchos, do contato com a pedras frias deste chão. A bebedeira me cresce, pouco resta de cerveja, vou bebendo até fazer-se luz.) (DICKE, 2011, p.330-331)

Outro elemento importante durante a narrativa é o rádio, que surge entre as linhas narrativas, no meio dos capítulos, realizando, desse modo, uma espécie de “quebra” na narrativa, por meio de notícias da situação mundial ou de músicas clássicas, como no próximo fragmento.

[...] Em alguns lugares ao lado da estrada, viam-se como que lagos pequeninos feitos pelas chuvas, a persistência das águas, de uma cor de pérola à luz do dia, onde faltavam apenas alguns cisnes. Agora o rádio dizia:

- Praga: O movimento discente da Checoslováquia “Carta 77” divulgou ontem o manifesto, naquele país e no exterior, pedindo a liberdade do professor Jaroslav Sabbath, acusado de “ultraje a um oficial”. O manifesto qualifica a sentença de “ilegal”, já que Sabbath foi preso em outubro, quando se dirigia a um encontro com dissidentes poloneses, acompanhado de outros assinaram a “Carta 77”. Sabbath foi secretário do Partido Comunista na cidade de Brno na época da “Primavera de Praga” e, dentro de alguns dias os tribunais do seu país deverão julgar sua apelação contra a sentença.

Depois, a rádio Mec dava uma música leve e saltitante de Cimarosa. Criou coragem:

- Dona Leonora, a senhora gosta do seu marido? (DICKE, 2011, p.206-207)

É necessário ressaltar que esses cortes e a mudança de contexto acontece durante toda a obra.

Desse modo o romance dickeano é composto, entre quebras e narrativas fragmentadas, mas chegando ao desfecho se completam e dão o sentido à obra.

> *Conclusão*

O romance e toda a obra de Ricardo Guilherme Dicke traz a mistura entre o universal, o regional, os seus problemas e as suas reflexões como consequências. Além de refletir a grande influência que o autor herdou da considerada literatura universal e clássica. Desse modo, deve-se levar em consideração o que o crítico Santiago (2000) comenta, pois

O escritor latino-americano é o devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência. Lê o tempo todo e publica de vez em quando. O conhecimento não chega nunca a enferrujar os delicados e secretos mecanismos da criação; pelo contrário, estimulam seu projeto criador, pois é o princípio organizador da produção do texto. (p.25-6)

Nota-se que o autor desenvolveu seu próprio estilo literário, no qual se utiliza como base a forma fragmentária e o contexto regional contando com aspectos do real, racional e imaginário como aliados nesse emaranhado intertextual que a obra constitui, assim sendo, ele forma uma obra literária além do seu tempo e do limite de seu espaço regional, eliminando com as possíveis fronteiras. Logo, pode-se utilizar a classificação do pesquisador Henrique Ávila (1997) para a definição do romance da década de 1960, especialmente o brasileiro, pois é um romance da crise brasileira, que retrata e pensa o avanço do capitalismo moderno e o declínio da sociedade patriarcal e rural, por meio de uma espécie de resgate utópico e uma renúncia trágica.

> *Referencias bibliográficas*

ÁVILA, Henrique Manuel.(1997) *Da urgência à aprendizagem – sentido da história e do romance brasileiro dos anos 60*. 1 ed. Londrina: Eduel.

BRUNEL, Pierre (Org.).(1998).*Dicionário de mitos literários*. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

CANDIDO, Antonio. (2000). *A educação pela noite & outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Ática.

CARPENTIER, Alejo.(1980). *Literatura e consciência: política na América Latina*. 1 ed. São Paulo: Global.

DICKE, Ricardo Guilherme.(1968). *Cerimônias do Sertão*. Cuiabá – MT: Carlini e Caniato, 2011.

_____. *Deus de Caim*. Rio de Janeiro: Edinova.

LEITE, Mario Cezar Silva (Org.). (2012) *Culturas e identidades: entre o regional e o nacional*.

Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial; Cathedral Publicações.

MIGUEL, Gilvone Furtado.(2001) *O entre-lugar das oposições no sertão: um estudo do romance Madona dos Páramos*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Goiás – UFG, 168.

SANTIAGO, Silviano.(2000). *Uma literatura dos trópicos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. Dossiê.(2004). Literatura e ditadura. *Revista Cult*, [s.l.], n. 78, mar.