

# REGIONALISMO E LITERATURA *NOIR* EM MATO GROSSO<sup>1</sup>

Mário Cezar Silva Leite (UFMT)

Paulo Sesar Pimentel (IFMT)

## RESUMO

O presente artigo se propõe a, num primeiro momento, discutir as relações que se estabelecem a partir do regionalismo, verificando até que ponto essas relações podem ser reducionistas e comprometer a produção classificada como regional. Num segundo momento, dando continuidade à discussão, verificar-se-á, tomando por exemplo um conto de um escritor chamado regionalista, no caso mato-grossense, como se dá a dialética entre conceitos e influências ocidentais, no caso o *noir*, num espaço regional.

**Palavras-chave:** Regionalismo, conto mato-grossense, *noir*.

## ABSTRACT

This article proposes, first, discuss the relationships established from regionalism, noting the extent to which these relationships can be reductionist and compromise the production classified as regional. Second, continuing the discussion, there will be taking such a short story of a writer named regionalist, in the case of Mato Grosso, how is the dialectic between concepts and Western influences, in this case *noir*, a space regional.

**Keywords:** Regionalism, short story of Mato Grosso, *noir*.

---

<sup>1</sup> Artigo desenvolvido pelos autores a partir de uma parte da Dissertação *O FAROESTE BRASILEIRO - Literatura, Imaginário, Violência e Morte em Mato Grosso*, de Paulo Sesar Pimentel sob a orientação de Mário Cezar Silva Leite no MeEL.

O regionalismo, desde *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, ocupa espaço de destaque na crítica literária brasileira. Encontramos aí um ponto positivo e um negativo. O primeiro diz respeito à possibilidade de se estudarem autores que, afastados do sudeste e sul brasileiro, não seriam conhecidos de outra forma. O segundo ponto refere-se ao fato de, muitas vezes, ao se rotular um autor de regional, limitarem-se suas possibilidades e essa pecha funcionar como um diminuidor de seu valor frente à produção nacional. Basta pensarmos que autores como Machado de Assis, carioca, José de Alencar, cearense, e Mário de Andrade, paulistano, para ficarmos apenas nos clássicos, são estudados sempre como literatura brasileira. Isto dá margem a uma abertura que permite discussões em âmbito amplo, diferente das discussões que repousam sobre o tema regionalismo e se centram em seus elementos, desprezando toda a contribuição dialética que fomenta a produção literária em qualquer tempo e lugar. Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001), no capítulo introdutório de seu livro *História de Literatura de Mato Grosso, século XX*, propõe, de forma breve e sucinta, para definir e explicitar seu método de pesquisa, o conceito de literatura regional. Citando José Nogueira de Moraes, ela afirma que espaço e tempo são apenas elementos com valor histórico para se valorizar a arte literária (cf. MAGALHÃES, 2001, p.18). É importante que se situe o autor num tempo e num espaço, mas, para a autora, isto não pertence ao essencial do artístico. “Assim, quando nos referimos a textos como sendo regionais, não estaremos reduzindo-os à categoria de simples documentos geográfico-culturais. Estaremos tão somente evidenciando um dos aspectos que a obra apresenta” (MAGALHÃES, 2001, p.18).

Essa mesma discussão aparece num exemplo do cotidiano, transformado em artigo por Paulo Nolasco. Ao citar um artista performático sul-mato-grossense, o crítico, analisando sua produção, afirma que, nela, há o “surgimento de um registro que de modo objetivo torna-se a formulação e a constituição de uma matriz poética resistente ao rótulo de literatura regional” (NOLASCO, 2006, p. 74). Há diversos elementos regionais, mas o viés adotado para a análise permite abordarem-se os demais elementos da obra artística. Talvez aí resida o grande desafio para as discussões de regionalismo na atualidade: valer-se das bases regionais, mas conseguir transcendê-las e, se

necessário e possível for, elencar esses elementos com a produção cultural brasileira/ocidental, o que pode, num movimento complementar, fortalecer o regional ao criar a multiplicidade do nacional.

Neste artigo, optamos por propor essa discussão e, partindo dela, apresentarmos uma análise que funcione como exemplo. Tomaremos um autor classificado como mato-grossense e, analisando um de seus contos, verificaremos o local e o global coexistentes em sua produção. Para tanto, torna-se necessária uma apresentação do estado em questão como forma de situar o local. Posteriormente, também necessária, uma apresentação do elemento global para, enfim, se verificar como esses elementos se cruzam, sendo regionais, mas atingindo um leitor hipotético em qualquer espaço e tempo. Falemos sobre Mato Grosso.

Mato Grosso é um estado federativo, localizado no centro-oeste do Brasil, maior território da América do Sul. Devido a sua diversidade, na fauna, flora, a amplitude geográfica, espacial e humana, constróem-se (ou combinam-se), sobre o estado, duas imagens antagônicas e difusas. Por um lado, há o paraíso na terra, repleto de belezas e delícias naturais, um novo édem que se configura como o elo perdido entre a humanidade corrompida e o idílio rousseauiano. Por outro lado, o que temos é, justamente num movimento contrário, causado pelos mesmo elementos naturais, o medo suscitado diante do desconhecido, do novo, do inclassificável. Há, desse modo, sobre o mesmo espaço natural e plural, uma visão dicotômica que toma por bases os mesmos elementos. Gozar os prazeres dessa terra é ter que nela penetrar, descobrir, enfrentar o desconhecido e indócil para descobrir as riquezas. Esse processo de elaboração de imagens diversas e contrárias sobre o mesmo espaço foi relativamente lento e “contribuiu para fermentar e re-atualizar as imagens de um espaço enigmático” (GALLETI, 2000, p. 42). Esse espaço, combinando elementos diversos, oriundos de várias outras culturas, e descrito sempre como distante e exótico, desde o início do desbravamento, acumulou imagens que funcionaram, num processo dialético, como mecanismo de afastamento, devido às condições de barbárie e violência, mas também atraindo pessoas com promessas de ouro e terras (cf. ARRUDA, 2000, p. 10)

As imagens e construções sobre o Brasil e, conseqüentemente, sobre Mato Grosso, são ambíguas. Isto pode parecer, a priori, um paradoxo, mas na

verdade, infiltrar-se e ser infiltrado está diretamente relacionado às características do símbolo. Segundo Durand “Todo elemento é bivalente, simultaneamente convite à conquista adaptativa e recusa que motiva uma concentração assimiladora sobre si” (DURAND, 1988, p.26). Mais do que isso, como diz Bosi “a idéia, na imagem, permanece infinitamente ativa e inexaurível” (BOSI, 2004, p. 46). As construções imagéticas, apesar de contraditórias, com forças impulsivas de afastamento, repulsa, ou aproximação e desejo, são fontes inesgotáveis que se realimentam, recombina-se e se reformam, reestruturando sempre a concepção que, nesse caso, se tem de determinado espaço, no caso, o estado de Mato Grosso.

Mas, mesmo que se negrite o segundo aspecto, de aproximação, ainda assim, o que se tem é “um território do vazio, o domínio do desconhecido, o espaço ainda não preenchido pela colonização (...) o mundo da desordem, domínio da barbárie, da selvageria, do diabo” (MADER *apud* GALLETI, 2000, p. 48). Reitera-se então que, apesar de infiltrada por elementos do local, o colonizador que por Mato Grosso esteve construiu imagens e corroborou com a posterior manutenção delas, ligadas à idéia de selvageria, violência, morte e barbaridade. Mario Cezar Silva Leite (2002), ao analisar a construção de um imaginário sobre o Pantanal brasileiro, tece considerações interessantes sobre os olhares que repousam na construção de imagens. Partindo da descrição feita por um cronista, Cabeça de Vaca, ele aponta a análise feita por Lezama Lima, que indica uma ambivalência entre o visto e o relatado. “Essa noção de imagem, e suas implicações para a América Latina, é importante porque cria para os primeiros cronistas, e seus relatos, princípios de similitude e diferenciação diante do Novo Mundo” (LEITE, 2002, p. 16). Ou seja, por um lado, há o que a paisagem e a história são (ou deveriam ser) e, por outro, há o olhar que capta esses elementos sem, necessariamente, inseri-los em seu contexto para entendê-los assim, mas o captam com o próprio olhar estrangeiro, descontextualizado. Isso permite que alguns dados e elementos sejam aproximados e entendidos de acordo com uma lógica ocidental, mas também impele outros a existirem numa leitura que os marginaliza. Ambos, os aproximados e os diferenciados, contribuem na construção do imaginário sobre aquele local. No caso de Mato Grosso, é interessante notar como, de acordo com Miguel (2007), constrói-se a região. De acordo com ela “o regional vai ser

estabelecido frente à amplitude do nacional” (MIGUEL, 2007, p. 37). Como o nacional, ao ser instituído, toma por base e modelo o europeu, logo, os moldes ocidentais são a baliza para categorizar o civilizado e o bárbaro.

Em Mato Grosso, por um lado, há a imagem que foi construída ao longo de um processo histórico, com contribuições do olhar estrangeiro. Por outro, há o olhar de quem observa de dentro dessa imagem, mas que não se resume a ela, ou ainda, não necessariamente se identifica com ela. Reside aí, talvez, um dos grandes conflitos vividos pelo mato-grossense: aceitar ou não o estigma da barbárie. “Quanto aos mato-grossenses, compartilhando dessa visão ambígua sobre a terra natal, manifestam um profundo mal estar cultural face a uma identidade estigmatizada pela barbárie” (GALLETI, 2000, p. 28). O que percebe-se é o olhar estrangeiro, ou o olhar daquele que, mesmo sendo brasileiro, toma o modelo europeu como baliza, impondo a marca da barbárie que, se aceita é alimentada pelo residente nesse espaço sertanejo, se não, gera um conflito pelo que é descrito não necessariamente condizer com o que se conhece. Se o sertão, como comumente é pensado, for o espaço longe do mar e do centro europeu, ainda em contrapartida, pensarmos nas construções a partir da dicotomia civilização/barbárie, teremos apenas nesses espaços os lugares perfeitos para se atribuir a violência como estigma sempre presente. Nesse espaço de conflitos, insere-se a produção de Wander Antunes.

O conto *Tempestade Sobre a Montanha* narra, em terceira pessoa, a história de dois velhos, Ernesto e Argemiro, agricultores, que, movidos pela esperança de ganhar um prêmio do governo, decidem matar Emílio Rufo, inimigo do estado. Os dois velhos, sem terras, pobres e marginais em relação ao sistema latifundiário mato-grossense, se valem de uma única espingarda com a qual acertam o foragido Emilio Rufo. Temerosos de não o terem matado, os dois discutem sua situação, a traição do governo ao prometer e não cumprir, a perda da terra e a recompensa que esperam ganhar. Por fim, eles descem a montanha em direção ao alvo, ferido ou morto, eles não sabem, e Argemiro derruba seus óculos que se partem em vários pedaços. Ernesto, com o rifle, agora emperrado na mão, decide usá-lo para cacetejar a cabeça do foragido, mas antes disso ocorrer, tropeça e cai, batendo a cabeça em uma das muitas pedras afiadas da montanha. Morto Ernesto, o quase cego Argemiro procura sua faca e ao não a encontrar, apanha uma pedra, com a qual martela a

cabeça de Emilio Rufo até sentir a pasta viscosa que se transformara a cabeça do revolucionário. “Não se importa mais com o governo ladrão, com cegueira, com tempestade. Com mais nada. Nem com o uivo cada vez mais próximo e ameaçador dos lobos” (ANTUNES, 2002, p. 29).

Mato Grosso, por muito tempo, esteve distante do que se chama civilização brasileira. “Cultural e economicamente, essa região foi mantida por muito tempo isolada do resto do país, devido à localização geográfica e à carência de meios de transporte e de comunicações” (MAGALHÃES, 2002, p. 07). Ao longo do processo colonizatório, claro é, o litoral foi mais rapidamente conhecido e europeizado, ainda nos séculos XV, XVI e XVII, sendo somente, o interior do Brasil, descoberto e explorado, efetivamente, nos séculos XVIII, XIX e XX. De acordo Magalhães (2002), as melhoras nos estados amazônicos ocorrem, efetivamente, a partir dos programas de integração nacional do Governo Vargas. Esses programas trazem melhoras nos meios de comunicação e de transporte, o que ocasiona uma busca pelas terras produtivas, fora do eixo sudeste. Obviamente, apesar de se ter na região o que se chamava área vazia em matéria de civilidade, esta terra era habitada por “negros da terra” (índios) e negros fugidos que construíram quilombos por lá, sendo necessário, então, correr por “sertões inóspitos e ignorados” (HOLANDA, 1944, p. 10).

Esse contexto fez com que, durante essa ocupação autorizada e incentivada pelo governo, houvesse um grande número de disputas e conflitos entre os fazendeiros que se instalavam na região e os trabalhadores pobres, já marginalizados que habitavam o espaço, considerado pelo Governo, vazio. Historicamente, as políticas adotadas já haviam resultado em conflitos. Na verdade, o que ocorre no século XX, com a citada ação Vargas, apenas reitera o que já fazia parte da história de Mato Grosso, ou seja, conflitos diversos e forças antagônicas que, combinadas, resultaram em muita violência e morte. Esse processo, de certo modo, favoreceu o crescimento econômico do estado, mas por outro lado, agravou grandemente os conflitos por terra. De acordo com Magalhães (2001) se por um lado houve maciço investimento em Mato Grosso, houve, graças a ele mesmo, por outro, um empobrecimento de grande parte da população. Isto se explica por ser esse investimento feito nos grandes latifúndios, ao passo em que os pequenos proprietários, sem acesso às ajudas

governamentais, foram engolidos pelos grandes senhores de terra. Nesse contexto se insere o conto *Tempestade Sobre a Montanha*.

As duas personagens do conto em questão, ao se prepararem para assassinar um inimigo do governo, discutem sua posição na estrutura social. É interessante notar que, no conflito de terras, que teve como resultado a segmentação dos protagonistas, temos o argumento usado para a prática da violência e seu resultado mais grotesco, ou seja, a morte. Segundo Peregrina Cavalcante, ao criar uma tipologia de assassinos para o espaço sertanejo, há um tipo que muito se aproxima dessas duas figuras: é o pistoleiro tradicional. Ele está sempre ligado a um mandante, direto ou indireto, no presente caso, o governo. Ele não possui ou não quer possuir a autonomia para praticar crimes por vontade própria. Ele, inclusive, possui espaços certos para atuação e, sempre, a vontade do mandante predomina na ação do matador. (cf. CAVALCANTE, 2003, p. 155)

Outro elemento importante na composição do conto, como recurso no desenho literário sobre o imaginário mato-grossense, é o narrador. De certo modo, ao se utilizar a narração em 3ª pessoa, cria-se uma impressão eufemística, com acontecimentos ordenados numa seqüência temporal que explora, passo a passo, o máximo de intensidade crítica dessas duas personagens marginais. Mais do que isso, com a narração em 3ª pessoa, aproxima-se o leitor de um universo que, aparentemente, numa sociedade capitalista, moderna e eurocêntrica, não mais existe. A crueldade da miséria, a opressão da margem social, as personagens obrigadas às piores crueldades são retratadas gradualmente, causando, no decorrer dos acontecimentos de *Tempestade sobre a Montanha*, uma espécie de empatia entre quem lê, no plano extratexto, e quem vive, no intratexto (cf. FIGUEIREDO, 2003, p.43)

Voltando à questão da violência, valem mais algumas reflexões sobre o tópico. Um dos principais problemas do fenômeno da violência é sua origem e sua pluricausalidade. É simplista dizer que a violência se encontra nas bases do que chamamos sociedade e se enraíza em quase todos os âmbitos das relações sociais, mas é muito praticamente impossível determinar todas as suas causas. Com toda certeza, a violência não é um fenômeno social recente. No entanto, é possível afirmar que suas manifestações se multiplicam, na atualidade, assim como os agentes nelas envolvidos. O novo, no que toca à

violência, parece ser a pluralidade de formas que ela assume na atualidade, sendo algumas especialmente graves, sendo que sua crescente incidência chega a configurar o que se pode chamar de uma "cultura da violência".

Para nós, no momento, o que vale, ao pensarmos no conto e em violência, é tecer uma relação entre a vingança dos oprimidos e a ineficiência do estado em tratar de determinadas questões, nesse caso, a agrária nos sertões do país. No conto de Wander Antunes, a discussão dos dois assassinos do foragido do governo, durante um período de espera, se dá em torno da recompensa. Temos, aí, dois pontos que devem ser considerados. O primeiro, expresso, é a questão da terra e o protecionismo do estado governamental em detrimento do cidadão. “- Culpa do governo! Culpa do governo! Garantiu que ia comprar a safra. Não cumpriu sua palavra e deixou o banco tomar tudo da gente” (ANTUNES, 2002, p. 26). Nesse ponto, falidos e sem a preciosa terra, as personagens num certo desespero pela sobrevivência, passam a agir em busca de outras fontes. Topamos, nesse ponto, com a violência como forma de sobrevivência. Claro que isso é uma desculpa num primeiro momento. Logo, o que se tem, é uma espécie, por parte das personagens, ou melhor, de uma das personagens, de um processo catártico de descarrego de raiva e emoções contrastante, no rosto do foragido, que ao final do conto se torna uma massa de sangue diante da pedra do agressor. A violência do assassinato começa, então, com um discurso de necessidade de sobrevivência, mas perde sua sustentação e se torna, na figura da vítima, a punição que não é feita pela justiça, mas, pelo contrário, fere a essa em sua mais elementar base, o direito à vida.

Se há uma justificativa para determinada ação, como apontamos no primeiro ponto, por outro lado, nesse que é o segundo, o que temos é a antiga relação humana de caça-recompensas. Independente de qualquer contexto social justificante ou não, assassinos em busca de recompensa são tipos antigos. Nesse caso, é interessante pensarmos também no espaço em questão. O assassino contratado, chamado aqui de jagunço, é uma “forma de existência, como realização ontológica no mundo do sertão” (CANDIDO, 1977, p. 149). Partindo dessa definição proposta por Candido, se há realização ontológica, o que temos é o tratamento do ser enquanto ser e, mais ainda, do ser concebido como tendo uma natureza comum que é inerente a todos e a

cada um dos seres, marcada pela violência como forma de existência. Logo, independente da motivação, recompensa apenas, ou recompensa como forma de se atingir uma justiça inexistente, o que temos é a brutalidade do assassinato, crime hediondo em quase todas as culturas ocidentais. Essa violência, de acordo com a característica essencial apontada por Candido, ontológico, é parte integrante do indivíduo que, num meio e momento prescritos e determinados, pode se manifestar, independente de qualquer distinção social.

Isso faz com que, num espaço violento, o homem, independentemente de qualquer profissão, raça, cor ou credo, pode, ou é, em potencial, vítima e algoz da violência. Antonio Candido, ao analisar a jagunçagem, diz “por isso é que, sendo as condutas tão relativas e o mundo tão cheio de reversibilidade, não há barreiras marcando a separação. O homem pode ser hoje soldado e amanhã jagunço, ou o contrário” (CANDIDO, 1977, p. 148). Nesse caso, o homem violento, em busca de um retorno, uma recompensa, pode ser de qualquer esfera social, mas, como a necessidade faz o algoz, ou a vítima, as camadas mais marginalizadas acabam por sofrer mais, em um ou outro lado da relação de violência e morte.

O pequeno latifundiário, então, mandatário, assume as ordens do seu mandante e age onde o sistema legal não consegue, não quer ou não pode agir. Isso está, claro, sempre inserido em um processo. Pensemos nesse processo na forma como ele se configura, gradualmente. O pequeno proprietário de terras não consegue manter sua propriedade e, conseqüentemente, a parte, sendo esta incorporada a grandes latifúndios. O processo de marginalização se completa nesse ponto, que, paradoxalmente, é seu grande motivador. Ao se perderem as terras, perde-se também a condição de subsistência e, diante disso, aplica-se o processo de reversibilidade, citado anteriormente em Candido. Há, em *Tempestade sobre a Montanha*, um momento em que não se sabe mais se o que temos é somente um agricultor desesperado ou um agricultor que sempre fez as vezes de assassino alugado. “Ah, mas se não fosse por minha informação, você não teria nada, ia estar esperando o governo atender seu pedido de aposentadoria... há anos que espera e nada. Acha que eles vão pagar aposentadoria pra pistoleiro? Ri! Ri!” (ANTUNES, 2001, p. 26). De um modo ou outro, a violência crua se apresenta

ao leitor, indicando no conto a presença de elementos da narrativa *noir* num espaço ermo, o faroeste brasileiro.

Partindo desse espaço, é possível perceber que a jagunçagem implica um mundo muito mais abrangente e largo que o da própria violência, porque se separa do caráter imediato desta para se desdobrar em segmentações cada vez mais elaboradas e planejadas, de modo a garantir determinada ordem que, não necessariamente, seja a ordem estabelecida juridicamente. Sendo assim, qualquer ação nesse plano resultar em dano ao humano e transgressão da norma estabelecida. A violência assume, por direções oblíquas da jagunçagem, uma sutileza que a torna cada vez mais cruel e/ou hedionda.

Nesse contexto de violência inerente às relações latifundiárias em Mato Grosso, geralmente se tem os seguintes elementos: o socioeconômico, já que o trabalho se baseia em dicotomia entre a elite, capitalista, proprietária dos meios de produção, para usar um léxico já conhecido, e os marginais do sistema, subgrupo despossuído e transformado em constantes vítimas da crueldade social ligada à posse de terra. Os poderosos valem-se de todo tipo de poder social existente, nesse caso, principalmente, poder econômico, conquistado a partir de grandes extensões de terra, e/ou o poder político. Nas palavras de Figueiredo “numa sociedade fortemente estratificada, é no mundo do crime que as diferentes classes sociais acabam por se encontrar” (FIGUEIREDO, 2003, p.22).

Segundo Candido “De um motivo mínimo, na sua futilidade inesperada, pode surgir o criminoso e, daí, o profissional do crime” (CANDIDO, 1977, p. 138). Tomando essa afirmação por base, as menores razões são sempre suficientes para se construir um cenário de violência e morte. Quando, nessa lógica, pensamos em pessoas que, de certo modo, perderam tudo, o que se constrói é, sem dúvidas, um cenário totalmente desolador. É o que se percebe na fala de uma das personagens de *Tempestade sobre a Montanha*: “Culpa do governo! Culpa do governo! Garantiu que ia comprar a safra. Não cumpriu sua palavra e deixou o banco tomar tudo da gente. Ah, você sabe... você também perdeu suas terras. Essa gente do governo não presta!!” (ANTUNES, 2001, p. 26). Nessa perspectiva, todas as ações tentam, por parte das personagens, ser justificadas. Mata-se porque não se tem opção para sobreviver. “Mas agora vão ter que nos dar o dinheiro da recompensa. Não matamos o Emilio Rufo, o

revolucionário?” (ANTUNES, 2001, p. 26). O que temos então são “seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que por isso vagam sem lei, sem identidade fixa, desafiando a lógica e a psicologia” (FIGUEIREDO, 2003, p.20). Já que deles tudo foi retirado, o que, senão o instinto primitivo, pode devolver um mínimo de esperança pela sobrevivência?

Como única garantia de vida, essas figuras, que representam uma opressão explícita, na terra distante de tudo, marcada pela luta braçal pela sobrevivência pura e simples, buscam a recompensa sonhada, o dinheiro que não mais pode, nos confins do mundo civilizado, ser conquistado dentro da lei e da ordem estabelecida. Torna-se preocupação não mais matar, mesmo que isso seja brutal e antiético. A preocupação é receber o dinheiro: “os lobos comem e aí como é que nós vamos receber a recompensa?” (ANTUNES, 2001, p. 27). Por fim, nessa desesperada luta por sobrevivência, na tentativa de se reconquistar algo perdido, vem novamente o medo do governo e do poder, o mesmo que antes marginalizou essas figuras. “Pensa, homem, pensa. Nós vamos ser enganados de novo, o governo que vai sair ganhando... como sempre” (ANTUNES, 2001, p. 27). O contra-senso aqui é o fato de o estado, responsável (em teoria, ao menos) pela ordem social, ser o culpado por todas as desgraças que se abateram sobre as personagens. Mais do que isso, o estado, que é quem deveria defender o indivíduo, estabelecendo a igualdade, é quem pode e, se puder, vai enganar essas tristes figuras. Mas é justamente ao estado que elas servem na luta pela vida. O inimigo do estado, Emilio Rufo, será morto por vítimas do estado que, servindo a este, explicitam a afirmação de Candido “a ordem privada se prepara para usar a violência contra a violência” (CANDIDO, 1977, p. 142). Matar o inimigo do estado é a forma que estes sertanejos miseráveis encontram de tomar do estado, pela recompensa, o que lhes foi antes negado ou usurpado. Assim, há “o ritual de justiça sertaneja sob a forma de vingança privada” (CANDIDO, 1977, p. 142). Na literatura, a estrutura perfeita, consagrada pela tradição ocidental para se construir esse tipo de narrativa é o *noir*, derivada da narrativa policial. Falemos sobre sua origem.

Atribui-se a Edgar Allan Poe, poeta e contista norte-americano, a criação do moderno romance policial, também tratado por romance de intriga, ou romance de investigação (Cf. D’ONOFRIO, 1999, p. 166). Depois dele, a

fórmula criada foi amplamente utilizada por diversos outros que, ao longo dos anos, desenvolveram intrigas dentro da estrutura proposta pelo criador ou, numa dialética inevitável, tráfegaram por outros rumos, criando categorias novas, subdivisões e enfoques inusitados, revolucionando a literatura que foca diretamente o entretenimento. Falemos mais detalhadamente sobre isso.

É interessante como o teórico, ao falar em um gênero da literatura, contradiz uma das regras de ouro da produção: No romance policial não se inova, uma vez que ele, por pertencer ao *gênero de massa*, nunca deve assustar ou surpreender o leitor pela estrutura. Cabem aos elementos da investigação presentes no enredo esse papel. Isso, segundo o próprio Todorov é uma contraposição à grande arte: “O romance policial tem suas normas; fazer melhor do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quer embelezar o romance policial faz literatura, não romance policial” (TODOROV, 2004, p. 95).

Mas, já que tanto falamos sobre os elementos de composição do romance policial, que em teoria não podem ser alterados, em teoria, pois já veremos as fragmentações do gênero, é interessante, rapidamente, comentá-los.

Por muito tempo, posterior a Poe, produziu-se romances policiais sem propriamente, uma definição exata (e escrita) de sua estrutura. De certo modo, ao atender às expectativas de um público crescente e, a cada edição mais voraz e exigente, o autor trilhava os passos de seu motivador, chegando assim às estruturas empiricamente. O leitor, acostumado a determinadas normas e regras, aceitava, exaltava e, dicotomicamente, rejeitava as obras de acordo com seu enquadramento. Boileau-Narcejac (1991) citam as regras, primeiras, elencadas por Van Dine e, seguidas meio que à risca por escritores de romance policial. De acordo com ele, não se deve colocar numa trama policial caso de amor. Isso somente perturbaria o desenrolar da trama. Outro elemento indispensável à trama é a existência de ao menos um cadáver. Nas palavras de Boileau-Narcejac, “quanto mais morto estiver esse cadáver, melhor” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 38). Postos esses elementos, Van Dine afirma que “o problema policial deve ser resolvido com a ajuda de meios estritamente realistas”. Isso porque, havendo um detetive, e apenas um (digno de assim ser chamado) no enredo, a teia narrativa deve se desvendar de forma lógica,

seguindo uma certa linearidade, num primeiro momento até que imperceptível, mas depois, na apuração dos fatos e acontecimentos, clara e óbvia ao leitor.

Outro ponto importante é o equilíbrio entre assassino e detetive. Um detetive responsabiliza-se por um caso. Mais de um detetive seria injusto e desequilibrado. O culpado, alguém que tenha ao longo da narrativa desempenhado um papel importante, deve dispor de todos os meios para fugir e, se não o conseguir ao final da narrativa, o que sempre ocorre, não o fará devido aos méritos do detetive. Inclusive, para manter esse equilíbrio, é interessante dotar o detetive de argúcia, mas também é preciso cuidar na escolha do culpado, não escolhendo serviçais ou personagens muito secundárias. Nas palavras de Van Dine “o culpado deve ser alguém que valha a pena” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 39).

Também é importante a existência de apenas um culpado. Toda indignação do leitor deve sempre ser dirigida a apenas uma alma negra. Para tanto, o bom escritor policial deve ser aquele que dá indícios ao longo da composição da culpa de alguém, mas não entrega totalmente o criminoso, já que o leitor, se descobrir antes da última página o assassino, pode fechar o livro e descartá-lo. É necessário então encontrar o meio termo de entrega e recusa dos elementos, sendo esse talvez o grande mote da narrativa policial.

Essas citadas (e resumidas) características regeram a composição do romance policial direta ou indiretamente e, talvez fossem elas ainda a única regra de composição dessa tipologia textual, não fosse a irremediável evolução do gênero. De certo modo, o romance policial está ligado às revoluções que demandaram no êxito rural. Quanto maior a cidade, maiores os crimes e, paralelo a isso, a existência de criminosos de toda laia. A existência incógnita permite aos desejos mais profundos, escondidos e violentos se manifestarem. Além disso, as condições sociais enfatizam desigualdades e criam as anomalias sociais. Forma-se assim “a cidade industrial, com seu cortejo de míseros, de desenraizados, prontos a tornarem-se capangas” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 14).

A cidade é o espaço de recriação do crime, é o lugar em que o criminoso se renova, refaz e reinventa seus métodos. A narrativa que visa descrever esse universo emergente encontra terreno fértil, cada vez mais fértil, diga-se, nas cidades, também cada vez maiores. Ali, o criminoso desaparece no anonimato.

Torna-se, por definição, inatingível (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 15). Só que, se o crime se reinventa, é claro que o romance policial também precisa se reinventar. Chegamos então a um paradoxo. O que fazer de um gênero que se sustenta em uma estrutura dura, inflexível? Não nos esqueçamos que a melhor narrativa policial é justamente aquela que nada acrescentar a estrutura, mas, pelo contrário, adequar-se inteiramente a ela. Nas palavras de Todorov “fazer melhor que elas pedem [as regras que regem o romance policial] é ao mesmo tempo fazer pior” (TODOROV, 2004, p. 94). Assim, para quebrar essa “regra inquebrável” é inevitável buscar dentro do próprio romance policial as fraquezas ou aberturas pra mudança. “É pelo jogo de espelhamento entre as posições do autor, do personagem e do leitor que a fantasia volta para desregular a boa relação da ordem do discurso” (FIGUEIREDO, 2003, p. 81). A resposta, então, já foi dada pela própria história do romance policial. Dentro da pequena margem de flexibilidade que ele apresenta, gradativamente, passando pelo enfoque do detetive, do leitor contra o detetive, da vida como problema, para finalmente chegarmos ao romance noir<sup>2</sup>. Para Todorov, o mistério que a tudo engloba e de onde nascem todas as ações narrativas se tornará puro pretexto e o romance negro, que o sucedeu, dele se desembaraçou, “para elaborar, de preferência, essa nova forma de interesse que é o suspense e se concentrar na descrição do meio” (TODOROV, 2004, p. 104).

Analisemos então o próprio termo que visa a diferenciar esse novo gênero, ou ainda, por subsistir dentro da narrativa policial, esse subgênero. A palavra *noir*, de origem francesa, pode ser traduzida como negro. O termo serve ao caráter defendido pela estrutura narrativa uma vez que não mais se pensa em se condenar ou prender o antagonista. Mais do que isso, o jogo não mais se centra na tentativa de se descobrirem as técnicas, o contexto ou os culpados por um assassinato. Não há mais a necessidade de uma lógica que, mesmo implícita, mova a trama. Claro é que isso não quer dizer que não haja elaboração. Pelo contrário, a elaboração se dá por outros meios, ou ainda, numa outra perspectiva. Descreve-se o enredo pelo prisma do possível assassino, pelos olhos astutos, doentios ou justiceiros do próprio antagonista. Acrescenta-se ainda a elaboração psicológica que permite ao leitor se

---

<sup>2</sup> Usamos aqui a categorização e evolução proposta por proposta por Boileau-Narcejac (1991).

identificar não mais com a lei, mas com a contra-lei, a sub-lei, a outra-lei que rege implicitamente a sociedade e que pode ser violenta e cruel.

Pensando no romance policial, analisando sua evolução hoje, com os olhos postos sobre sua história e estruturação, fica-nos óbvia a criação do *Noir*. Segundo Boileau-Narcejac “Não era fatal que o assassino fosse um réplica do detetive, uma espécie do detetive do avesso. Bem pelo contrário, podia-se também facilmente fazer do detetive uma réplica do assassino, uma espécie de criminoso pelo avesso. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 57).

Desse modo, no primeiro caso, o que teríamos seria a lógica se apoderando de todas as partes da narrativa, ou, no segundo, a violência dominando. Para Todorov (cf. TODOROV, 2004, p. 99) há, no segundo caso apresentado, a existência pulsante do romance noir, uma vez que, citando Marcel Duhamel, há “a violência – sob todas as formas” e acrescentaríamos que, dentro dessa abertura do rígido policial, em todos os lugares. O que podemos perceber então é que o romance negro não mais necessita do detetive, ou ainda de normas de composição estruturais rígidas e inflexíveis. Não há mais necessidade de um processo de apresentação, mas sim de um meio apresentado, de personagens e lugares que comovam ou impressionem o leitor por motivos além de uma razão hegeliana. O presente não mais pode ser exclusivamente recolhido, sem restos, das encarnações sucessivas da razão. Isso quer dizer que, no romance negro, os temas, postos num meio hostil, são o eixo e a plumagem que enfeita a narrativa, não necessariamente bebendo da fonte conhecida, mas criando, a partir de dados, uma estrutura social que assusta, afasta e dialeticamente, atrai, aproxima e encanta por uma palavra, a violência. Para Todorov “é em torno dessas constantes que se constitui o romance negro: a violência, o crime geralmente sórdido, a amoralidade das personagens” (TODOROV, 2004, p. 100). Todas as outras histórias paralelas que existirem no *noir* tem função secundária, subordinada e não mais central, como acontecia no romance policial de enigma.

Boileau-Narcejac aponta a América como terreno propício para o surgimento do noir. Temos um faroeste, marcado por “xerifes que defendem a lei de maneira desembaraçada” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 58), caçadores de prêmio que, para prender a caça, usam todos os artifícios, legais e ilegais, morais, imorais ou amorais. “Tem-se ainda, na tradição do Oeste, os

policiais-rufiões treinados para atirar primeiro” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 58). Com o crescimento das cidades americanas, prosperaram todos os tipos de vícios sociais, tais como a prostituição, os jogos, as drogas, as extorsões. Mais ainda, há a política que num espaço corrupto, também assim se torna. Ora, nada de mais fácil do que manipular os eleitores pela ameaça, o terror e o dinheiro. Por esse expediente, o poder pertence ao mais forte. Assim temos o poder centrado nas mãos do submundo, a lei controlada por grupos corrompidos. A polícia, nesse caso, é comprada e surge o particular, ou seja, os mandantes e os mandatários. “A violência é um elemento constitutivo do romance policial” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 19) e o *noir* se vale dessa violência, presente no romance policial, muito intensificada para se constituir.

Um outro ponto importante do romance negro diz respeito à vida das personagens. Há no clássico romance policial ou de investigação uma espécie de contrato informal, mas extremamente válido, de que ao detetive nada ocorra. Mas do que isso, há a necessidade de se preservar os suspeitos antes da descoberta do crime e a explanação dos atos que o levaram a tal. Mesmo que um dos suspeitos se fira, sempre ficarão muitos outros, sendo que deve existir um leque de possibilidades para se atribuir a culpa. Isso quer dizer que “essas personagens gozavam de imunidade” (TODOROV, 2004, p. 100) e o mal sempre deverá ser vencido plenamente.

Quando passamos, então, à narrativa *noir*, esse contrato de imunidade se desfaz. As personagens, quaisquer sejam elas, detetives, suspeitos (culpados ou não) e todas as demais envolvidas, viram vítimas em potencial e, a cada golpe ou lance de sorte/azar, “elas arriscam constantemente a vida” (TODOROV, 2004, p. 101). Desse modo, no romance negro, o traço principal é que as personagens perdendo a imunidade, sendo espancadas, feridas, arriscando constantemente a vida, em resumo, estando integradas no universo dos mortais, ao invés de serem observadores independentes, criam uma espécie de verossimilhança maior, por conseguinte, criam mais emoção e aproximação com o mundo que conhecemos.

Nesse contexto, somos obrigados a reiterar a questão da violência. Na narrativa *noir* não há moralidade. Pelo menos não moralidade gratuita. Se ela aparecer, e quando aparecer, servirá apenas para se contrastar a uma imoralidade mórbida, grotesca, beirando o absurdo ou o inominável.

Chamamos inominável os crimes mais hediondos, premeditados, dolosos, carregados de um ódio cego, disparado contra pessoas sem culpa, ou, distorcendo a máxima da justiça, pessoas que sempre são de algum modo culpadas de algo, até que se prove o contrário. Pior que isso, ao usarmos o termo disparado, remetemo-nos à bala, mas, mais do que ela, o crime no romance negro pode ser (e tende a ser) mais agressivo, sanguinolento. Nele são aceitos pedras, paus, as próprias mãos, com unhas cortantes e que servem para verter a maior quantidade de sangue possível, abortos grosseiros, mal feitos, cruéis, caçadas injustas, facas e facões, punhais, canivetes, enfim, tudo o que de certo modo pode ser usado de forma assustadora em favor da violência, muitas vezes gratuita (cf. BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 37).

A violência insidiosa e infame se dá em toda a sociedade moderna e nada nos impede de buscar suas bases na formação dessa sociedade. Isso quer dizer que, diretamente falando, as estruturas violentas hoje conhecidas, e descritas pela literatura, têm seu berço, remoto ou não, na formação dos estados. O estado brasileiro chamado Mato Grosso passou por turbulências de toda ordem, políticas, econômicas, conflitos de classes, gerando-se ao longo de sua história, às vezes confundida com a própria história nacional, a partir de crimes e um longo e abrangente rol de violências (cf. GALETTI, 2000). Ora, uma das formas mais comuns, sendo o estado agrícola é a que se dá nos meios rurais, principalmente, graças às ações da jagunçagem. Nesse ponto, estruturando a jagunçagem dentro da proposta do romance noir, aplicando à literatura o imaginário formado sobre Mato Grosso, entra a produção de Wander Antunes.

O que temos hoje, no que se convencionou chamar período contemporâneo, são ressignificações. Esses elementos são transferidos para um plano que os remolda, reestrutura e reinventa. Temos, em matéria de arte, a reordenação constante do já feito e do já utilizado. Desse modo, não se é fiel a um gênero, mas a vários. Sendo assim, misturá-los e colocá-los em fluxo, dessacralizando obras, autores e histórias, é uma das grandes novidades da contemporaneidade (cf. FIGUEIREDO, 2003, p.12). Não existe mais a necessidade de radicalmente romper, mas de sutilmente violar. Mais do que isso, a arte passa a mesclar elementos diversos, compondo, a partir do já conhecido e usado, o novo, o inédito, por mais paradoxal que isso seja. As

velhas formas se combinam e criam uma estrutura, ou ainda, uma proposta nova. De certo modo, é isso que temos no conto *Tempestade sobre a montanha*. Wander Antunes consegue retratar determinado imaginário, marcado pela violência, valendo-se da narrativa policial e do romance *noir*. Entretanto, o uso dessa forma narrativa merece algumas considerações.

O *noir* é a libertação da estrutura policial. Faz a melhor narração policial aquele que seguir à risca as normas e regras do gênero. Qualquer acréscimo, qualquer criatividade seria um atentado à ordem estabelecida e consagrada. Já o *noir* é justamente a quebra desses paradigmas. A proposta é valer-se de todos os elementos do policial, mas numa combinação original, tirando do leitor certezas, justificativas e conclusões. Resumindo de certo modo, não há no *noir* esperanças, nem razões. O que há são atos, geralmente violentos e, muitas vezes, extremamente cruéis. Uma pergunta que podemos fazer é: isto é apenas fabulação ou *mimesis* da sociedade?

Para responder a essa pergunta, é interessante ver o que Wander Antunes disse em uma entrevista dada ao Jornal Diário de Cuiabá, em 1 de abril de 2006, quando foi perguntado a uma série de escritores de Mato Grosso o que eles tinham a dizer sobre a mentira.

O que eu sei de mentiras e afins? Tenho um asco tão grande à mentira, mesmo mentira literária, que deixei de escrever ficção há muito tempo. Todas essas histórias violentas e vulgares que escrevo são verdadeira, protagonizadas por um grupo – ou bando, que é como gostam de ser chamados -, de velhos matadores que conheço. O bando que hoje está reduzido a um trio, já foi grande, mas sabe como é velho... marcam encontro com a gente, morrem e não dão as caras. Nos encontramos lá na praça Alencastro, fico esperando enquanto engraxam os seus sapatos, depois bebemos alguma coisa, eu que pago a conta! Então eles me contam velhas histórias de seu ofício. Acredito em tudo que dizem, mesmo quando quem me conta uma história, que teria acontecido com ele mesmo, diz que levou um tiro pelas costas e morreu durante um trabalho que deu errado. É que gente sincera sempre acredita. Duvidar é coisa de mentiroso. (ANTUNES, Diário de Cuiabá, 01/04/2006)

De acordo com o escritor, não há fabulação, tudo é a grande verdade. O que passa por incoerência, como morrer, mas estar ali pra contar, é uma versão de algo que se perdeu no tempo e resiste apenas na memória, tendo existido já fora dela ou não. O interessante do relato acima é encontrar, de um numeroso bando de matadores profissionais, um grupo de três velhos que resistiram ao tempo e coexistem no espaço de criação de Wander Antunes. O

discurso do escritor aponta para um momento em que se fundem a história contada, nos livros, anais, na oralidade do povo mato-grossense, com a criação literária. Nas palavras de D'Onófrio "A teoria clássica da arte como *mimese* da vida é sempre válida, quer se conceba a arte como imitação do mundo real, quer como imitação de um mundo ideal ou imaginário" (D'ONÓFRIO, 1999, p.20).

A entrevista, citada acima, pode ser apontada, num primeiro momento, como inverossímil e incoerente. A gênese da criação do contista, captada de acordo com a sua definição de verdade ou mentira, confunde os elementos e fortalece o poder das palavras no espaço literário em detrimento de uma lógica ausente. Isso talvez seja o grande mote ali, pois é o "asco tão grande à mentira" que, paradoxalmente, dá sustentação a qualquer liberdade na representação da violência, mesmo quando ela é usada pra reconstruir a história dita oficial. A partir daí, no âmbito da criação literária, em especial no conto *Tempestade Sobre a Montanha*, esses dados são transfigurados e se estruturam como uma narrativa exemplar, ou seja, aquela que se refere "a um episódio da vida real, não verdadeiro porque ficcional, mas verossímil, ou seja, o fato narrado não aconteceu no mundo físico, mas poderia acontecer" (D'ONÓFRIO, 1999, p. 120). Esse episódio da vida, essa narrativa exemplar, esses dados transfigurados situam Wander Antunes na Literatura denominada mato-grossense. Entretanto, há ainda considerações a serem feitas, retomando a primeira discussão proposta nesse artigo.

É interessante notar que os elementos dessa produção não atendem exclusivamente à proposta do regional, mas se inserem num *corpus* muito maior e abrangente. A literatura, de certo modo, precisa de subdivisões, subgrupos para ser estudada e "entendida". Se observarmos bem, contudo, isso apenas atende a um propósito metodológico. Ela, a literatura, precisa ser, em vários momentos do fazer crítica literária, estudada e "entendida" num sentido mais amplo. Sob várias penas se não o for feito. Há autores que consideramos regionais e que, ao serem assim classificados, são apenas diminuídos ou aniquilados na cultura nacional.

Sobre isso, é interessante ler o que Mário Cezar Silva Leite (2005) diz, ao "cartografar" a produção de Mato Grosso:

Ora todos sabemos que as idéias de regionalidade, identidade, identidade cultural, cultura local e seus sinônimos são assimilados, de maneira geral, com enorme tranquilidade e segurança como conceitos e dados definitivos, rígidos, de uma realidade também já dada, definida, definitiva. (...) Quando se trata de cultura local, costumeiramente embarcamos todos numa nave discursiva já pronta para uma viagem entre as maravilhas do cenário (do nosso cenário), as riquezas da cultura (a nossa cultura), a glorificação dos falares, das personagens (nossos falares e personagens). E mais, embarcamos todos nessa nave discursiva para a viagem mítico-heroica-missionária de RESGATAR a pureza de nossa boa, superior, legítima e única cultura regional. Uma nave corroída, sem sustentação, e uma viagem fadada ao naufrágio por uma série de motivos. Primeiro, o dinamismo, o movimento, a vida e a pulsão da própria cultura (seja ela qual for) são, em si mesmos, radicalmente opostos a idéia de resgate, que é imobilizante, paralizante e arma-se sobre a falsa e equivocada suposição de que a cultura está – além de parada/congelada no tempo e no espaço – desgastando-se, afastando-se de seus autênticos, legítimos e verdadeiros princípios. O problema aqui é saber, em termos das próprias culturas, que autênticos e legítimos princípios são esses. E até antes, são autênticos? Puros? Únicos? De onde vem? Brotam espontaneamente? E mais ainda, quem decide sobre eles e sobre isso? Não há grupos sociais organizados gerenciando, engendrando, manipulando e legitimando conforme interesses próprios esses princípios e/ou essa suposta cultura? (LEITE, 2005, p. 220)

Em alguns casos, por alçarem vôos um pouco mais amplos, autores não conseguem se enquadrar: de um lado, não *resgatam* elementos do local, de outro, com a pecha de regionais, não despertam interesse nacional. No final das contas, a produção cultural, com aquilo que convencionamos chamar qualidade, pode simplesmente planar num limbo. Note-se aqui a situação de Wander Antunes. Ao utilizar-se de elementos da cultura ocidental, numa transfiguração típica da contemporaneidade, ele, de certo modo, foge de temas corriqueiros do regionalismo, abarcando uma *mímesis* que transcende o local. Claro é que um habitante ou morador de Mato Grosso, ou ainda do sertão brasileiro, enxerga-se na narrativa ou ainda encontra lastros de memória que lhe permitem ver o local na produção. Isto, entretanto, não impede qualquer leitor, com referenciais ocidentais, de encontrar valores que pertencem à cultura ocidental. Sobre esses elementos, Magalhães diz (...) “o indivíduo desaparece e em seu lugar surge a espécie humana, em agonia, impotente e absurda” (MAGALHÃES, 2005, P. 202). O anti-herói dessas narrativas, como é o caso dos protagonistas de *Tempestade sobre a Montanha*, já não carregam no seu “eu” apenas o local, mas a contribuição cultural, boa ou ruim, se é que

podemos valorá-la, de toda a história do homem no ocidente. Uma vez que o grande tema em *Tempestade sobre a Montanha* é a violência, ligada ao coronelismo, ao jaguncismo, à marginalização, tanto por fatores econômicos, quanto geográficos, construídos em uma narrativa que absorve elementos da narrativa *noir*, podemos apontar Wander Antunes como um bom exemplo dessa discussão.

Importante é ressaltar que Wander Antunes, além de contista, é também roteirista e cartunista, publicado no Brasil e no exterior. No recorte que escolhemos, a proposta foi a de trabalhar com a prosa (conto) do autor. Entretanto, a aplicação no espaço literário do imaginário de violência e morte repete-se nos quadrinhos criados por Wander Antunes, como se percebe em *As aventuras de Zózimo Barbosa, Crônicas da província, Big Bill está morto*, histórias em quadrinho publicadas na revista *Vôte!*, *Estação Leitura*, entre outros. O conto trabalhado, inclusive, recebeu de Wander Antunes uma versão em quadrinhos<sup>3</sup>. A proposta desse artigo, todavia, não foi a de cruzar linguagens e sim pensar o conto “regional” em sua ampliação e superação dessa “categoria”.

Assim, ao tecermos as considerações finais, encontramos, com a produção local, Mato Grosso dialogando intensamente com a tradição literária do ocidente. Mesmo ao contar aspectos de sua história, ao menos no caso de Wander Antunes temos o experimentalismo formal e as combinações temáticas que resultam na originalidade, marca importante da produção literária durante o século XX.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Wander. Trabalho em Cáceres e *Tempestade sobre a Montanha*. In MORENO, Juliano & LEITE, Mario Cezar Silva (org.). *Na margem esquerda do rio: contos de fim de século*. São Paulo/SP: Via Lettera, 2002.

\_\_\_\_\_. *Diário de Cuiabá*, 01/04/2006.

ARRUDA, Gilmar. *Cidades e Sertões*. Bauru/SP: EdUSC, 2000.

<sup>3</sup> Revista *Vôte!*. Número 5, de 2004.

- BOILEAU-NARCEJAC. *O Romance Policial*. SP: Ática, 1991.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: 2 Cidades, 1977.
- CAVALCANTE, Peregrina. *Como se Fabrica um Pistoleiro*. São Paulo: A Girafa Editora, 2003.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto 1 – Prolegômenos e teoria narrativa*. 2ª ed. SP: Ática, 1999.
- DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo/SP: Cultrix, 1988.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- GALETTI, Lylian. *Nos Confins da Civilização: Sertão, fronteira e identidade nas representações sobre Mato Grosso*. São Paulo, USP, 2000. (Tese de Doutorado)
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- LEITE, Mário Cezar Silva. Regionalismo e identidades: cartografia mato-grossense. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Mar de Xaraés ou as “reinações” do Pantanal”. **Sociedade e Cultura – Revista de Pesquisas e Debates Em Ciências Sociais** –. Goiania : Universidade Federal de Goiás. V. 5, n. 1, jan/jun, 2002.
- MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da literatura de Mato Grosso*. Cuiabá/MT: Unicen Publicações, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Relações de poder na literatura da Amazônia legal*. Cuiabá/MT: EdUFMT, 2002.
- MIGUEL, Gilvone Furtado. *O Imaginário Mato-Grossense nos Romances de Ricardo Guilherme Dicke*. Goiânia, UFG, 2007. (Tese de Doutorado)
- NOLASCO, Paulo. *O outdoor invisível – crítica reunida*. Campo Grande/MS: Editora UFMS, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. SP: Perspectiva, 2004.

## **Biografia:**

**Mário Cezar Silva Leite** é professor, na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), de Literatura Brasileira do Depto. de Letras e do Programa de Pós-Graduação - *Mestrado em Estudos de Linguagem (MeEL)* e vice-coordenador do *Mestrado em Estudos de Cultura contemporânea (ECCO)*.

**Paulo Sesar Pimentel** é Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (MeEL/UFMT), contista e atua como professor no Ensino Médio e Superior (IFMT).