

MANOEL DE BARROS: A POÉTICA DOS *EX-CÊNTRICOS*

MANOEL DE BARROS: THE EX-CENTRIC POETICS

Kyldes Batista Vicente (POSCOM-UFBA, UNITNS)

RESUMO: Este texto propõe uma análise da poética de Manoel de Barros a partir das reflexões apontadas por Linda Hutcheon em sua Poética do Pós-Modernismo. Com isso, o objetivo é demonstrar como o escritor de Mato Grosso compõe a matéria de sua poesia a partir do que Hutcheon chamará de *ex-cêntricos*, o que está fora do centro da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: pós-modernismo, ex-cêntrico, poética.

ABSTRACT: This text proposes an analysis of the poetry by Manoel de Barros from the standpoint of Linda Hutcheon thinking in her pos-modernism poetic. The aim of this study is to demonstrate how this writer from Mato Grosso Region, sets the subjects of his poetry from what Hutcheon will call eccentric – what is not among society.

KEYWORDS: pos-modernism, eccentric, poetic.

Porta para variados mundos, a literatura permite o surgimento das várias leituras que dela se fazem. Esses mundos criados pela literatura, ao contrário do que se pensa, não se desfazem na última página do livro, nem na última frase da canção ou na última fala da apresentação, muito menos na última tela do hipertexto: eles permanecem nos leitores, constituindo-se marcos da história de leitura de cada um, incorporados como vivências.

A literatura dá existência ao que ficaria inomeado sem ela, mas, ao mesmo tempo que cria, também aponta para o provisório da criação. As histórias que a literatura conta não precisam ser verdadeiras e também não precisam ser inverídicas: é sempre um equívoco pedir à literatura atestado que comprove a existência do que ela afirma.

Os mundos criados pelo texto não caem do céu e nem são inspirados por anjos ou musas: o mundo criado pela literatura, por maior que seja seu simbolismo, nasce da experiência que o escritor tem de sua realidade histórica e social. O autor e o leitor, a partir da criação do primeiro (autor) e da recriação do segundo (leitor), compartilham um universo correspondente a uma síntese, intuitiva ou racional, simbólica ou realista, do aqui e agora da leitura. Mesmo que o aqui e agora do leitor não coincida com o aqui e agora do escritor.

A matéria da literatura é o mundo do possível. A realidade é a matéria da história. A literatura fala do que poderia ter sido. O compromisso da literatura, portanto, é com o mundo do possível e não com o mundo do real. Mesmo assim, a criação literária nasce de uma imaginação que tem a realidade como referência: aquilo de que ela trata tem sempre um fundo de verdade, pois “o compromisso da literatura com um *mundo possível* não abandona o projeto de fazer do presente seu ponto de partida ou de chegada”. (Lajolo 2001: 48)

A relação do escritor com a sociedade evoluiu consideravelmente desde a Idade Média até os nossos dias. Os mecanismos utilizados pelos artistas, para escaparem das amarras da Igreja e firmarem sua posição, contribuíram para que hoje eles estivessem livres para a condução de seu próprio pensamento, interpretando a realidade, refletindo sobre a mesma e devolvendo-a ao público leitor, por meio de suas obras.

Desse mesmo modo, Manoel de Barros, exímio decodificador da realidade que o circunda, revela-nos suas insatisfações diante da condição humana na sociedade capitalista vigente. Cientes disso é que buscaremos examinar a manifestação da historicidade em alguns de seus poemas, tendo como ponto de partida as leituras dos teóricos: Jean Paul Sartre (1993), Linda Hutcheon (1991), Antonio Candido (1976) e Karel Kosik (1976).

O poeta Manoel Wenceslau Leite de Barros (Cuiabá-MT, 1916) publicou seu primeiro livro de poesia, *Poemas Concebidos Sem Pecado*, em 1937. Formou-se bacharel em Direito no Rio de Janeiro-RJ, em 1941. Nas décadas seguintes publicou *Face Imóvel* (1942), *Poesias* (1946), *Compêndio para Uso dos Pássaros* (1961), *Gramática Expositiva do Chão* (1969), *Matéria de Poesia* (1974), *O Guardador de Águas* (1989), *Retrato do Artista Quando Coisa* (1998), *O Fazedor de Amanhecer* (2001), entre outros. A partir das décadas de 1980 e 1990 veio sua consagração como poeta. Em 1990 recebeu o Grande Prêmio da Crítica/Literatura, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte e o Prêmio Jabuti de Poesia, pelo livro *O Guardador de Águas*, concedido pela Câmara Brasileira do Livro.

A visão da obra literária como um serviço remunerado, utilitário diante dos olhos dos burgueses sedentos de compreensão do mundo, deu-se a partir do século XIX, época em que a literatura desliga-se da ideologia católica que a prendia desde o medievo e nega-se a servir à ideologia burguesa em decadência. Marcado por uma crise na linguagem, este é o período que, em consequência da necessidade de romper-se com a verossimilhança aristotélica dentro da *mimese* tradicional, a linguagem e os modos de expressão iniciam uma reflexão sobre si mesmos, o que conduz as artes à busca de sua autonomia, deixando de ser mero espelho ou reflexo da realidade, tornando-se reflexão da historicidade.

Deste modo, a linguagem reforça-se como um fato social cuja existência se funda nas necessidades de comunicar e expressar os descontentamentos humanos; o artista participa do seu tempo e espaço, procura as falhas da história e mostra-as em sua obra. Para tal, o instrumento que contribui para que o escritor manipule suas ideias é a linguagem, *ela* “é a morada do ser, o homem conhece e reconhece a si e ao mundo na linguagem, é através dela que ele atuará, transformando ou legitimando determinado momento histórico” (Camargo 1988: 36), e, como instrumento que permite ao homem pensar sobre a realidade, é a que a linguagem e seus meios de construção e desconstrução levam a subsídios para analisar o projeto estético de Manoel de Barros, cuja história de militância na juventude e simpatia pelo comunismo traduz-se em um engajamento de sua obra.

Em seu livro *Dialética do Concreto*, Karel Kosik (1976) defende o escrever como maneira de desejar a liberdade e, se a deseja, está se engajando para conquistá-la. Assim, a poesia tem, para Manoel de Barros (1996: 18) a função de “promover o arejamento das palavras” por meio da denúncia de um mundo em ruínas, da desconstrução de projetos tradicionais e de chamar a atenção para as coisas que até

estão fora dos olhos da sociedade, “voando fora da asa” (Idem: 20).

Neste contexto, recorremos a Jean Paul Sartre (1993), cuja discussão refere-se à transformação, pelo poeta, dos significados das palavras em poesia. Segundo ele, a poesia torna ambíguas as palavras e isso logra o poeta à incapacidade de engajar-se, já que as técnicas poéticas, para Sartre, despojam as palavras de seus verdadeiros significados. O resultado? As palavras têm a propriedade de serem coisas, assumem seu estado selvagem, natural, como os oxímoros criados por Baudelaire e Manoel de Barros: *Flores do Mal* e *Sabiá com Trevas*. Para o teórico francês, apenas o prosador pode ter a denúncia como objetividade e especificidade:

[...] as palavras-coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência ou desconveniência, como as cores e os sons; elas se atraem, se repelem, se queimam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto.

Se, para Sartre, a poesia não possui o caráter e a capacidade de ser engajada, mediante tais considerações, inferimos ao que se refere aos limites entre a prosa e a poesia na literatura moderna, uma vez que os dois gêneros estão indissociáveis, cujo argumento nos deixa livres para defender a poesia de ser conferida à arte pela arte. Assim, na literatura contemporânea e/ou a partir do modernismo, o limite entre prosa e poesia é tênue e quase imperceptível, contrariando a posição inicial do crítico francês e concordando com a conclusão a qual nos é induzida pelo crítico no livro *O que é literatura?*

A integração do texto à realidade histórico-social proporciona o compreender de toda problemática que o envolve. Nesse aspecto, o desenvolvimento do artista não pode ser analisado por mera irreflexão de sua vida, de suas ações e de seu contexto histórico. A percepção da natureza de seu sistema é decisivo para que o artista não seja *anistórico* e contribua para que a produção literária seja transformada em instrumento de batalha, cuja evidência está em dizer que a arte é inerente à realidade, e que a literatura não existe num vácuo. Como afirma Sainte-Beuve,

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade. (apud Candido 1976: 18).

A poética de Manoel de Barros começa transparente e entusiasmada, mas logo inicia o desenvolvimento de seu projeto estético, auferido do sujeito histórico que vivencia. Esse projeto estético está ligado ao modo como o poeta procura

[...] lidar com questões de natureza sociológica e antropológica, como identidade, pertencimento e seus contrários, lutando contra o senso comum habituado a descortinar apenas distância e ausência na cultura da região; essa circunstância, por sua vez, decorre da condição geográfica do local, do afastamento dos centros de legitimação cultural e ao possível

descaso a que foi relegada a região, após extinção do ciclo de exploração do ouro, exploração da mão-de-obra indígena, exploração agrícola, ou mesmo ao interesse que a região desperta como terra de ninguém, exposta a toda sorte de aventureiros. (Santos 2008: 11)

No instante em que ele define o material de sua poesia, assume uma questão político-social: ideais estéticos do modernismo e do pós-modernismo ao lado de mazelas do país. Ideais esses desencadeados após imprescindíveis movimentos do final do século XIX e início do XX, como a revolução feminista, as conquistas dos homossexuais e a luta dos negros. Essas mudanças concorreram para que a literatura contemporânea pudesse definir, tanto em termos formais quanto temáticos, as suas relações com os discursos minoritários: os *ex-cêntricos*.

Linda Hutcheon, na *Poética do Pós-Modernismo*, conceitua *ex-cêntrico* – off-centro ou descentralizado – os desgraçados da sociedade, os que estão à beira dela, ou que são diferentes. Portanto, e como já foi mencionado, no pós-modernismo, os *ex-cêntricos* vêm sendo definidos em termos particularizantes: etnicismo, sexo, nacionalidade, raça, sexualidade, mas ao mesmo tempo, conquistam o valor que até então era negado pela sociedade. Neste aspecto, não se pode perder a noção de que

[...] uma região não é na sua origem, uma realidade natural, mas uma divisão do mundo social estabelecida por um ato de vontade, demonstra, na praxis, uma das premissas básicas do comparativismo, que afirma a arbitrariedade dos limites e a importância de reconhecimento das zonas intervalares, das fronteiras e das passagens e ultrapassagens. [...] A região deixa de ser um espaço natural, com fronteiras naturais, pois é, antes de tudo, um espaço construído por decisão arbitrária, política, social, econômica, ou de outra ordem qualquer que não, necessariamente cultural e literária. (Boniatti apud Santos 2006: 72)

O fator peremptório para a denúncia anti-panfletária, indireta de Manoel de Barros, é colocar os *ex-cêntricos* na sua poética sem transformá-los em centro. O poeta direciona o seu foco para a margem da sociedade, sem permitir que eles assumam um lugar privilegiado, como podemos observar em *Poemas concebidos sem pecado* (1937), que dialoga com a desconstrução bíblica, e *Face imóvel* (1942), um livro desalentado, que transmite angústia com grande conteúdo crítico.

Manoel de Barros abraça e alerta o leitor para a preocupante condição humana, mas sem o intuito de engrandecê-la. Ao contrário, mostra que pouco pode fazer o poeta para modificar um problema sociopolítico e econômico, mas indiretamente conduz o leitor a questionar a sua posição no mundo, já que “um livro pode afetar a consciência – afetar a forma como as pessoas pensam e, portanto, a forma como agem. Os livros viram eleitorados que têm seu próprio efeito na história” (Doctorow apud Hutcheon 1991: 253). No livro *Matéria de poesia* a matéria de poesia é conhecida pelo leitor:

[...]
Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado

como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia
[...]
As coisas jogadas fora
têm grande importância
como um homem jogado fora
[...]
As coisas sem importância são bens de poesia.

Em entrevista a José Otávio Guizzo, transcrita no livro *Gramática expositiva do chão*, Manoel de Barros invoca a atenção para os seus trastes:

Pegar certas palavras já muito usadas, como as velhas prostitutas, decaídas, sujas de sangue e esterco – pegar essas palavras e arrumá-las num poema, de forma que adquiram nova virgindade. Salvá-las, assim, da morte por clichê. Não tenho outro gozo maior do que descobrir para algumas palavras relações dissuetas e até anômalas. (308)

Segundo ele, ao buscar as coisas sem importância, estará situando o seu texto na história e na sociedade, usando a desconstrução da linguagem para a tessitura de sua denúncia; uma vez que, o que a sociedade rejeita ele elege para sua poética; enriquecendo-se das impurezas que traz para a sua poesia e, à medida que desrealiza a linguagem e o mundo, constrói a maior manifestação de rebeldia contra o status da realidade, a “negação da realidade se funda como uma crítica à própria realidade” (Camargo 1988: 36).

Para tal negação, rende-se ao que é jogado no lixo e, indignado com a sociedade capitalista, escolhe o Pantanal, a natureza e as coisas ínfimas para a composição de seu fazer poético, como se o poeta não encontrasse seu lugar no mundo e, por isso, buscasse a reintegração com os seres “nadificados”, puros e não impregnados de “sociedade”. A utopia manoelina refere-se ao “nadifúndio”, ao completamente desprovido de valor e que não se dicionariza. É a busca por um mundo poético diferente, no qual as coisas e as pessoas não são apenas mercadoria. E o faz na valorização dos *ex-cêntricos* e no repúdio aos bens da sociedade, sempre de maneira sutil, mas contendo significativas cargas denunciativas.

Objetivando evidenciar a condição humana nadificada, volta-se para suas máscaras – Bernardo, Gideão, Seo Ninguém, Bola-Sete, Catre-Velho, Bugrinha, Aniceto, Antoninha-me-leva, Andaleço, entre outros –, cujos nomes ou apelidos fortalecem seu projeto estético em dar importância aos sem importância. Explicita a sua opinião sobre o que o circunda, mostra uma sociedade que abandonou a fantasia e está mergulhada no capitalismo. O poema "Andarilho" mostra-nos essa inquietude do poeta:

Eu já disse que sou Ele.
Meu nome é Andaleço.
Andando devagar eu atraso o final do dia.
Caminho por beiras de rios conchosos.

Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.
Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.
(Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)
Não tenho pretensões de conquistara a inglória-perfeita.
Os loucos me interpretam.
A minha direção é pessoa do vento.
Meus rumos não têm termômetro.
De tarde arborizo pássaros.
De noite os sapos me pulam.
Não tenho carne de água.
Eu pertencço de andar atoamente.
Não tive estudamento de tomos.
Só conheço as ciências que analfabetam.
Todas as coisas têm ser?
Sou um sujeito remoto.
Aromas de jacintos me infinitam.
E estes ermos me somam. (1997: 85)

Manoel de Barros incorpora-se em Andaleço e denuncia a condição do homem sem rumo, entrega-se ao propósito de convencer o leitor a partir do primeiro verso: “Eu já disse que sou Ele”, colhido em Rimbaud: “Eu é o outro”. Pode-se afirmar que Andaleço, um andarilho que carrega latas furadas, pregos, papéis usados, é a máscara mais próxima do poeta matogrossense que recolhe nas coisas do chão a matéria para compor sua poesia. Como tentativa de reverter o mundo agitado, anda devagar e fornece a deliciosa condição e não fazer nada e não se preocupar com o perder ou ganhar dinheiro. Depois, diante de uma atitude crítica de não querer conquistar inglórias-perfeitas, o poeta explicita-se, mais uma vez, na figura do andarilho que não quer perder suas irresponsabilidades se for mais um componente da academia.

Assim, como é conhecedor do mundo e por ele passa atoamente ou não, conhece a desutilidade da tensão de um mundo absorvido pelo capitalismo, recolhe-se na utilidade do “nadifúndio”, do fazer “brinquedos com as palavras para serem sérias”, pois diante de um mundo “desútil”, “[...] não basta, como escritor, ser desconfiado ou bem-humorado em relação à arte ou à literatura; o teórico e o crítico estão inevitavelmente envolvidos com as ideologias e as instituições” (Hutcheon 1991: 125), já que na literatura pós-moderna, a tendência do poeta é se criticizar e a do crítico é de poetizar-se na busca de leitores mais exigentes e ligados em sua época.

Em "A máquina: a máquina segundo H.V., o jornalista", temos claramente a preocupação do poeta em denunciar a “sociedade-máquina”:

A Máquina mói carne
excogita
atrai braços para a lavoura
[...]
cria pessoas à sua imagem e semelhança
e aceita encomendas de fora
[...]

incrementa a produção do vômito espacial
e da farinha de mandioca
influi na bolsa
[...]
é ninfômana
agarra seus homens
vai a chás de caridade
ajuda os mais fracos a passarem fome
e dá às crianças o direito inalienável
ao sofrimento na forma e de acordo com
a lei e as possibilidades de cada uma
[...]
e tira coelhos do chapéu

a máquina tritura anêmonas
não é fonte de pássaros (1)
etc.
etc.

(1) isto é: não dá banho em minhoca/ atola na pedra/ bota azeitona na empada dos outros/ atravessa períodos de calma/ corta de machado inocula o vírus do mal/ adora uma posição/ deixa o cordão umbilical na província/ tira leite de veado correndo/ extrai víceras do mar/ aparece como desaparece/ vai de sardinha nas feiras/ entra de gaiato/ não mora no assunto e no morro [...] (Barros 1996: 172)

A Máquina está em todo lugar em todo tempo: desde os trabalhos primários (atrai braços para a lavoura e fornece implementos agrícolas), passa pela sociedade politicamente correta (vai a chás de caridade) e chega ao ápice da tecnologia (incrementa a produção do vômito espacial). A descrição da Máquina é feita por um jornalista (H.V.), o que pressupõe que tudo se vê, tudo se faz conhecer e tudo é relatado, diariamente. O poeta vai construindo a sociedade na imagem da Máquina, pelo uso de ideias antagônicas, materiais e sobrenaturais: a máquina tem o poder até de criar à sua imagem e semelhança: criando frutos cada vez mais capitalistas, adquirindo o poder de um Criador Universal que rege o mundo e que, como realmente é visto, influencia tudo e a todos.

A partir de um diálogo com Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.* em que temos a presença de um eu demasiado humano e extremamente existencial, em "A máquina: a máquina segundo H.V, o jornalista" encontramos uma desconstrução do ponto de vista clariceano ao focalizar essencialmente o desumano de um eu e uma crítica pertinaz aos mecanismos sociais atuantes no Brasil.

A Máquina que Manoel de Barros nos mostra a partir dos olhos do jornalista H.V. é o que chamamos sociedade capitalista que se disfarça como um mágico e "tira coelhos do chapéu" para levar vantagens ou ludibriar as pessoas que estão na periferia, qual crianças deslumbradas com o poder do capitalismo. Sem tornar-se panfletário, a poética manoelina liga-nos ao mundo e dá a esta Máquina, por meio de explicação em nota de rodapé, uma inadequação ao poético e, inclinação à malandragem, própria da

necessidade brasileira de sobrevivência, capaz de tudo para controlar, sem temer consequências.

O uso de ditos populares reforça a atitude engajada do poema que desconstrói construindo um ponto de vista militante.

Em "Maria-pelego-preto" encontramos outro exemplo de preocupação com as pessoas criadas sob o signo do capitalismo. Neste caso, a prostituição feminina é o tema:

Maria-pelego-preto, moça de 18 anos, era
Abundante
De pelos no pente.
A gente pagava pra ver o fenômeno.
A moça cobria o rosto com um lençol branco e
Deixava
Pra fora só o pelego preto que se espalhava até
Pra
Cima do umbigo.
Era uma romaria chimite!
Na porta o pai entrevado recebendo as entradas...
Nos fundos a mãe rezando Glória a Deus nas Alturas...
Um senhor respeitável disse que aquilo era uma
Indignidade e um desrespeito às instituições da família e da
Pátria!
Mas acho que era fome.

Há que se notar que esse poema traz consigo uma denúncia da condição das famílias pobres, que vivem em pequenas cidades brasileiras, vítimas da seca. Camuflada por um efeito humorístico, o poema narra a miséria humana como algo comum.

Ao relacionarmos este poema ao que é explicado por Hutcheon, vemos que o poeta volta a exercitar a ideologia do pós-modernismo, voltada para o reconhecimento da relação entre o estético e o político, e também da necessidade da consciência das questões sociais presentes na realidade circundantes.

Ainda no poema, a ironia ao patriarcalismo imponente que ainda resiste: neste caso, a mulher, que desde Eva é qualificada como uma espécie inferior, representa o modelo de hierarquização no qual a sobrevivência da mulher depende do homem.

Vê-se, então, uma poética engajada na problemática social, especialmente na conclusão do poema, em que a fome supera conceitos morais da família e da pátria. O disfarce cômico questiona o leitor acerca da condição da família e da sociedade.

Diante dessas considerações é que podemos perceber um Manoel de Barros insatisfeito com seu tempo, com as injustiças que o cercam. No entanto, sem fazer uma poesia utilitária vai buscar na linguagem metafórica uma reflexão de seu tempo. Isso é explicado em entrevista:

Não sou alheio a nada. Não é preciso falar de amor para transmitir amor. Nem é preciso falar de dor para transmitir seu grito. O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento

com a vida [...] “As correntes subterrâneas que atravessam o poeta, transparecem no seu lirismo”, - disse Theodoro Adorno. E disse mais: “Baudelaire foi mais fiel ao apelo das massas do que toda a poesia gente-pobre de nossos tempos”. Falo descomparando. (Barros 1996: 315)

No amálgama de artes no qual Manoel de Barros vai nos alimentando de prazeres e reflexões é que acrescentamos a propícia citação em que Sartre conclui todos os pensamentos voltados para a arte pós-moderna: “[...] Se a literatura se transformasse em pura propaganda ou em puro divertimento, a sociedade recairia no lamaçal do imediato, isto é, na vida sem memória dos himenópteros e dos gasterópodes.” (1993: 218).

Não é demais, portanto, frisar que a literatura direciona a reflexões inerentes a realidade, em especial a literatura pós-moderna que procede a sua denúncia por desconstrução, ironia e humor. E Manoel de Barros, consciente do projeto estético que realiza, consegue ser um poeta engajado, e, principalmente, sem ser panfletário, conseguindo, sutilmente, incutir no leitor sua ideologia e a relação político-estética para “esconder por trás das palavras para mostrar-se”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *O livro das ignoranças*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Livro sobre nada*. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (orgs.). *Guia Geral do Modernismo: 1890-1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. *A poética alquímica de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística, UFG, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 5.ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Fronteiras do local: Roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

_____. *O outdoor invisível: crítica reunida*. Campo Grande: UFMS, 2006.

SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da linguagem*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.