

CINEMA, RÁDIO JORNAL: EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA EM MÁRIO DE ANDRADE

Daniela Soares PORTELA¹

RESUMO: Esta pesquisa abordará os modos pelos quais a invenção ficcional de Mário de Andrade se valeu de procedimentos ou técnicas próprias dos meios de comunicação de massa, como cinema, rádio e jornal para constituir-se como objeto artístico. Na intersecção entre códigos artísticos e no aproveitamento de técnicas alheias à literatura encontram-se parte significativa da experimentação do autor paulista que podem subordinar a sua propaganda missão nacionalista à invenção de formas novas de ler e produzir literatura, em outros termos, à ampliação das técnicas de representação literária. Esses experimentos ficcionais (ficções que abusam do fantástico e evidenciam a arbitrariedade do uso da linguagem na produção literária) podem ser definidos, no caso de Mário de Andrade, como a incorporação de outros códigos artísticos, alheios à literatura, na composição do trabalho do escritor. Dessa forma, a linguagem cinematográfica é essencial na composição de *Amar, verbo intransitivo*; a musical, na composição de *Macunaíma*, a jornalística serve como palimpsesto de “Histórias com data” e a publicitária em “Moral Quotidiana”. Em outros termos, ao teatralizar o caráter arbitrário de sua invenção estética, e evidenciar tecnicamente na página em branco a materialidade de composição de seus textos, enfatizando nas obras, a incorporação de convenções gráficas que expressam outros códigos artísticos como cinema, música e publicidade, Mário traduz como signo elementos que a crítica sociológica negligencia no processo de interpretação da obra deste autor, mas que são fundamentais na sua estética: diagramação, espaçamentos, uso de caixa alta, desenhos; assim como todo o aparato material do livro como produto de uma indústria cultural: resenhas, discussões, cartas aos amigos de interpretação da obra, etc. Esses elementos condicionam a leitura da obra, ao mesmo tempo em que evidenciam a arbitrariedade do sistema de representação em funcionamento nos textos modernos de Mário de Andrade.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Mídias. Experimentação estética.

A antropofagia constitui-se num signo alegoricamente funcional para representar diversos aspectos da identidade brasileira. Desde a carta de Caminha, quando implicitamente a dominação simbólica dos índios é proposta como consequência

¹ Pós-doutoranda pela UNICAMP, bolsa CNPQe professora do curso de COMUNICAÇÃO SOCIAL da UEMG.

irreversível da vontade divina², configurando-se num ícone do violento processo de choque entre raças e culturas (ao qual Darcy Ribeiro, 1995, denominou de “Guerra biológica”), até a narrativa autobiográfica de Hans Staden (1930) sobre sua experiência sob o domínio dos Tupinambás, a prática do canibalismo constitui-se numa figuração, tanto concreta quanto abstrata, das relações que estabelecem a organização devoradora do Brasil com o outro ou do outro com o Brasil.

Embora a antropofagia seja imagem que cristaliza a relação entre o estrangeiro Venceslau Pietro Pietra e o nacional, na rapsódia de Mário de Andrade, em carta a Manuel Bandeira, o artista paulista afirma que não pretendia fazer dessa imagem um espelho da relação entre o Brasil e a Europa. Nas palavras de Mário:

Assim: pondo os pontos nos is: Macunaíma não é símbolo do brasileiro como Piaimã não é símbolo do italiano. Eles evocam “sem continuidade” valores étnicos ou puramente circunstâncias de raça. Si Macunaíma mata Piaimã nunca jamais em tempo algum não tive a intenção de simbolizar que brasileiro acabará vencendo italiano (ideia que só me veio agora escrevendo), mata porque de fato mata na lenda arecuná.” (In: ANDRADE, M. de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p.227.)

Embora Mário tivesse escrito *Macunaíma*, que para muitos críticos configura-se numa leitura das representações da identidade nacional, a antropofagia praticada por Piaimã, “gigante comedor de gente viva” não representa a relação entre o Brasil e o estrangeiro. A concepção marioandradina de identidade nacional configurava-se num projeto que previa a relação de solidariedade entre elementos da cultura erudita e popular. Entre esses elementos, inclusive, o indígena era excluído, já que para o escritor “o homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro” (ANDRADE, 1972, p. 16).

²E portanto se os degredados que aqui hão de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa tenção de Vossa Alteza, se farão cristãos e hão de crer na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque certamente esta gente é boa e de bela simplicidade. E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhe quizerem dar, uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como a homens bons.

Nesse sentido, o projeto antropofágico de Oswald de Andrade polariza com o projeto nacionalista de Mário. Se para Mário a identidade nacional poderia ser construída, do ponto de vista artístico, por meio da “transposição erudita” (ibidem) dos elementos primitivos da cultura nacional, ou seja, uma relação harmoniosa e generosa entre cultura popular e cultura erudita, para Oswald a relação era de violência, de devoração antropofágica do elemento estrangeiro como forma de apropriação criativa da tradição cultural europeia.

Mário acreditava que o Brasil, que estava se industrializando, só construiria sua identidade se não perdesse suas raízes populares e orais, principalmente às que se referem à música, como lundus, modinhas, desafios, toadas, etc. Oswald acreditava que o Brasil só construiria sua identidade à mediada que se comportasse, culturalmente, como bárbaro. Porque, como afirma no “Manifesto Antropófago” “(...) não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti”.

Mas Mário distinguia o projeto ideológico do homem das motivações artísticas de suas obras. Para Mário de Andrade, a arte deve ser inútil. Posto desta forma, a discussão parece encerrada. O artista não deve servir a nenhuma ideologia, ou interesse fora da própria razão estética que mobiliza a invenção do objeto. Por outro lado, a inutilidade da arte, como critério fundamental de classificação, prioriza o conceito de valor e fundamentalmente o de hierarquia. Logo, a construção do objeto estético obedece a regras exteriores ao sistema de produção, armazenamento e circulação de sentidos, próprios ao capitalismo.

A primeira destas regras, em relação à linguagem verbal, é a invenção. Entre os documentos manuscritos de Mário, uma nota sobre papel manteiga, assinala a respeito de Macunaíma:

Evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva pra estudos científicos de folclore. Fantasiei quanto queria e sobretudo quando carecia pra quê a invenção permanecesse arte e não documentação seca de costumes. Basta ver a macumbinha carioca desgeografizada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pagelaças (sic) paraenses (...) é fantasia pura. (documento: MA – MMA- 61-17).

Essa “fantasia em excesso” refere o dispositivo pelo qual a obra ficcional põe em evidência o seu caráter material de expressão, iluminando o suporte como parte consubstanciada do sentido, mas também, e principalmente isso, evidencia o caráter arbitrário e convencional da invenção ficcional. Ao encenar o aparato arbitrário que cria os discursos de legitimidade das ações políticas, estéticas e históricas, Mário de Andrade aproxima os discurso da história, do jornalismo, da publicidade e da mitologia dos modelos constitutivos dos discursos da ficção. Mas essa aproximação não é isenta de hierarquia. A ficção, que não se pretende como representação mimética da realidade empírica, por meio do abuso dos modelos de representação do fantástico, acaba por denunciar o absurdo da legitimidade dos discursos sociais que almejam o *status* de verdade. Sendo assim, há uma inversão das categorias classificatórias das funções sociais desses discursos, à medida que a história, o jornalismo, e a ciência (particularizada na psicanálise freudiana e ironizada em *Amar, verbo intransitivo*) ganham *status* de ficção. O resultado dessa inversão seria uma espécie de falsificação do discurso histórico nacionalista, lido como verdadeiro pela sociedade do século XX.

Esses experimentos ficcionais (ficções que abusam do fantástico e evidenciam a arbitrariedade do uso da linguagem na produção literária) podem ser definidos, no caso de Mário de Andrade, como a incorporação de outros códigos artísticos, alheios à literatura, na composição do trabalho do escritor. Dessa forma, a linguagem cinematográfica é essencial na composição de *Amar, verbo intransitivo*; a musical, na composição de *Macunaíma*, a jornalística serve como palimpsesto de “Histórias com data” e a publicitária em “Moral Quotidiana”. Em outros termos, ao teatralizar o caráter arbitrário de sua invenção estética, e evidenciar tecnicamente na página em branco a materialidade de composição de seus textos, enfatizando nas obras, a incorporação de convenções gráficas que expressam outros códigos artísticos como cinema, música e publicidade, Mário traduz como signo elementos que a crítica sociológica negligencia no processo de interpretação da obra deste autor, mas que são fundamentais na sua estética.

Em 1921, Mário escreve “História com data”, conto publicado apenas 1926, no livro *Primeiro Andar*. Embora o título indique uma preocupação cronológica, de fato, o conto de Mário de Andrade apresenta apenas uma indicação temporal provável: depois

de fevereiro de 1931. E essa indicação não está inscrita na fábula, mas vem como uma dedução a qual o leitor deve chegar pelas notas de rodapé que indicam, ironicamente, as fontes de onde trechos da obra foram retirados. Nesse sentido, há uma simetria entre fábula e trama. A história relata um experimento médico, pelo qual Alberto de Figueiredo Azoé, aviador de 25 anos, adquire o cérebro de José, homem pobre por volta dos 40 anos, que morreu de uma doença cardíaca. No corpo de Alberto, José não se reconhece (e nem é reconhecido) e transforma-se numa criatura monstruosa, determinando o fracasso no experimento do médico Chiz.

Enquanto isso, na trama, o conto é fragmentado com notas que indicam fontes (geralmente jornalísticas) de onde períodos, frases ou expressões foram retirados. Há também indicação de discursos científicos e filosóficos, como de Lombroso e Bergson, assim como literários. Além disso, o narrador insere uma história paralela, lida pelo motorista da família de Alberto “A filha do Enforcado”, interrompida abruptamente quando um criado vem chamar o motorista para almoçar. Dessa forma, assim como o protagonista é um Frankenstein, a composição textual imita o caráter frankensteiniano do protagonista, pois afeta uma composição de justaposição desarmônica de tecidos textuais provenientes de fontes diversas. Obviamente que as fontes também são invenções do autor, o que acaba por se configurar numa ironia depreciativa da prática jornalística enquanto discurso de autoridade. Ao propor a referência como invenção, Mário de Andrade ficcionaliza aquilo que Gennette (2009) denominou de paratexto. Ou seja, “

A obra literária consiste, exaustivamente ou essencialmente, num texto (...). Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de um certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo o caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira geral ao público.” (GENETTE, 2009, P. 19).

Sendo assim, a ineficiência da veridicção (não é propositalmente verossímil um texto cujas datas das fontes sejam implausíveis com a data da publicação empírica do texto) é efficientíssima como aparato estético que propõe a ruptura com a relação mimética de representação do real empírico.

Mas o texto ainda propõe outra questão: o narrador (supostamente ocupando o estatuto do autor Mário de Andrade) enuncia que o conto teria sido um plágio inconsciente do “Avatara”, indicado por uma amigo, que fizera a gentileza de lhe informar que a obra de Teófilo Gautier existia.

Obviamente que se a nota final for levada a sério, a possível indicação ostensiva que Mário faz das fontes das quais retirou trechos do conto pode ser lida como uma desforra ao preciosismo de originalidade do amigo. Mas, se a nota final for lida também como ficção é possível levantar a hipótese que de que esse conto é uma evidência ficcional da forma teórica de como o autor concebia a criação da obra de arte: recolha consciente e inconsciente de repertório alheio para produzir algo melhor do que o original³. Nesse processo de “solidariedade involuntária” entre textos diversos na invenção literária, Mário propõe como ficção não só o conto, mas todo o acompanhamento empírico que sustenta a produção desse produto: o nome do autor, advertências, críticas publicadas em jornal, ou seja, ele evidencia o caráter de invenção das convenções editoriais que presentificam materialmente a obra, enfatizando assim, estrategicamente, a crise ficcional que questiona a autenticidade de quem responde pelo livro.

Outro experimento narrativo que incorpora a fisicalidade de outro suporte na composição literária como procedimento artístico de criação de sentido, *Moral*

³ Aqui nos remetemos à referida polêmica com Raimundo Morais, quando Mário de Andrade afirma que em seu processo criativo, “copia pra fazer melhor”. Embora recheado de humor, o episódio é exemplar para se estabelecer os limites daquilo que o autor paulista entendia como propriedade intelectual. Como elucida Souza (1988), Andrade fazia uma distinção bastante específica, ao que se refere à autoria, em relação à arte e à ciência. Em carta endereça à Oneyda Alvarenga, em 9 de novembro de 1939, reclama, magoado, da apropriação (sem citação) que sua discípula fez de seus estudos teóricos, ao ministrar uma palestra sob o tema de “Música Instrumental”. Na carta, fica claro que Mário de Andrade defendia a prática do plágio, desde que esse funcionasse como um procedimento consciente do autor para melhorar o seu texto e a tradição da qual se apropria. Nesse sentido, Mário não detrata o lugar da autoridade do criador, apenas o subordina hierarquicamente, ao lugar do intérprete da tradição. Esse interprete, copia pra fazer *melhor* portanto, deve ter consciência crítica sobre os textos que serão apropriados, o porquê dessa apropriação e, principalmente, não pode perder o controle do efeito de sentido que essa apropriação provocará na obra que ela ajuda a construir.

fazendo com que o fim do livro, materialmente, se dê, de fato, apenas na página 148, após a descrição do período de recuperação emocional de Carlos e da indicação do novo trabalho de Elza, com o aluno Luís. Portanto, ou o leitor desloca o primeiro período que indica o fim do livro para a página 148, ou a narrativa instaura, ficcionalmente, dois livros: aquele que termina no primeiro FIM, e o segundo, acrescido de uma espécie de errata que funciona como prolongamento indevido do primeiro.

Além disso, Mário de Andrade iconiza um bilhete escrito por um anjo no meio da narrativa. Pela lógica ficcional do romance, o narrador teria incorporado ao seu texto um outro, cuja origem divina poderia qualificar positivamente o narrador deste livro, como a tradição romântica pressupunha (o escritor como a voz divina). Mas, no contexto, o resultado estético obtido configura-se no rebaixamento dos anjos, que “acham graça” na luxúria de Carlos. Ironicamente, o bilhete refere-se à avaliação do ato de masturbação de Carlos, descrito em cortes cinematográficos por uma alegoria que relaciona a ação do personagem com o revoar dos anjos no céu. Ao interromper o fluxo da fábula para inserir um elemento gráfico estranho à forma romanesca, o narrador evidencia que a leitura canonizada do objeto livro de ficção romanesca é normatizada por uma leitura que pressupõe, por parte do leitor, linhas cheias, organizadas em parágrafos, preenchendo simetricamente a página em branco.

Em relação a *Macunaíma*, o experimentalismo estético se configuraria na possibilidade de leitura desse objeto como uma obra a ser ouvida. Se considerarmos como válido o pacto ficcional proposto por Mário, de que *Macunaíma* é uma história contada por um papagaio a um certo Mário, que no-la narra como uma canção ritmada num ponteio de violinha, teríamos um projeto estético não apenas de representação simbólica da brasilidade ou de mobilização das formas de leitura, mas de teatralização ficcional da mobilização da forma de recepção do público leitor (ouvinte). Não estamos afirmando que *Macunaíma* seja um livro para ser ouvido. Mas que pode se configurar na representação narrativa escrita de uma narrativa oral. Ou seja, trata-se da teatralização estilística da relação estética possível entre o artista e seu público, num país cuja cultura popular e oral contém marcas ancestrais de brasilidade. Nesse sentido, Mário de Andrade estaria inventando um código narrativo que recupera, pela

estilização, repertório e formas da oralidade.⁴ A descrição das formas dessa transcrição é um dos eixos da proposta desta pesquisa.

Para Durão (2009, p. 16) esse procedimento, que se configuraria numa

promiscuidade” (termo de Adorno) entre os ramos artísticos [e] fica[ria] em agudo contraste com as vanguardas, à medida que as preocupações programáticas muito facilmente põem em risco a qualidade artísticas; em oposição a isso, a infração dos limites das artes realizou-se como um movimento espontâneo, destituído de preocupações teóricas imediatas

Essa perspectiva, indicada também por Campos (1973) pode justificar a escolha da ordenação de justaposição de cenas e a inclusão do maravilhoso como procedimentos artísticos adotados pelo autor. Para o crítico paulista, *Macunaíma* é:

uma obra em que o rasgo da invenção, imprevisível, porque haurido em fonte fabular: o lendário recolhido por Koch-Grünberg, sobretudo, que, como se demonstrará, oferece grandes semelhanças estruturais com o “conto de magia” russo. Esse inventário previsível, ademais, funciona como código da informação ou mensagem estética marioandradina, gera, só por isso, uma nova surpresa, uma originalidade suplementar: o inusitado de **se reintroduzir na escritura** romanesca esse modo de articulação relegado à periferia da literatura, ao “primitivismo” da **fabulação oral** (técnica de “rebarbarização” do literário cuja importância os formalistas russos se empenharam em realçar. (grifo nosso CAMPOS, 1973, p. 65-66).

Este argumento fica reforçado pelo fato de que, na década de vinte, a posição intelectual de Mário sobre os deveres do artista podia ser resumida por três princípios: direito permanente à pesquisa estética, atualização da inteligência artística brasileira e estabilização de uma consciência criadora nacional. Esse último ponto permite afirmar que a criação de *Macunaíma* foi um projeto desenvolvido pelo autor, coerentemente no contexto de seus princípios críticos de

⁴ Sobre a relação de tradução de um código artístico em outro ver: Fabio Akcelrud Durão: O desafio da reflexividade crítica por meio de um paradoxo pós-moderno, p. 11 – 21. In: *Literatura, Crítica e Cultura III*. Org. Ana Beatriz Gonçalves; Silvina Liliana Carrizo e Verônica Lucy Coutinho Lage. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2009.

elaboração artística. Mas não no sentido direto. Mário não criou uma obra em que a nacionalidade brasileira se evidencia, tendo como projeto consciente a representação do povo brasileiro; mas criou uma forma artística, em que a obra de autor (Mário de Andrade) ficcionaliza uma obra coletiva, o que resulta, como consequência óbvia, uma obra em que a alma nacional pode ser encontrada.

ANDRADE, M., R., M., *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, 1945.

_____ *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963.

_____ *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

_____ *Obra imatura*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.

_____ *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

_____ *Introdução à estética musical*; pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____ *Amar verbo intransitivo*, idílio. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995b.

_____ *O turista aprendiz*. Introdução: LOPEZ, T. P. A. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p.227.

_____. *Paulicea Desvairada*. Casa Mayença, 1922. In: SCHWARTZ, J. A *Caixa Modernista*. São Paulo: Editora da USP e Imprensa Oficial do Estado. Minas Gerais: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

_____ *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas. 29 ed., 1993.

_____ *Pio e Mário diálogo da vida inteira*. A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade, 1917-1945. Traços biográficos Antonio Candido; introdução Gilda de Mello e Souza; estabelecimento do texto e notas Dense Guaranda; estabelecimento do texto, das datas e revisão ortográfica Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: SESC, 2009.

ANTELO, R. *Na ilha de Marapatá*. (Mário de Andrade lê os hispano-americanos). São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

CAMPOS H. de *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: perspectiva, 1973.

DURÃO, F. A. Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa. [trad. Fabio Akcelrud Durão]. São Paulo: Nankin, 2012.

_____. Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas. In: DURÃO, F.A; ZUIN, A. & VAZ, A. F. (orgs.) *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Autores associados, 2011, b.

_____. O desafio da reflexividade crítica por meio de um paradoxo pós-moderno, p. 11 – 21. In: *Literatura, Crítica e Cultura III*. Org. Ana Beatriz Gonçalves; Silvina Liliana Carrizo e Verônica Lucy Coutinho Lage. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2009.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p.264-298

GENNETTE, G. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.

ISER, W. Atos de fingir. In: *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p. 13-37.

LOPEZ T. A. P. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: duas cidades, 1972.

_____. *Mariodeandradiando4*. São Paulo: HUCITC, 1999, p. 71-83.

LOPEZ, T. P., A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M., de. *Amar verbo intransitivo*, idílio. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995, p. 9-44.

PAZ, O. Verso e prosa. In: PAZ, O. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PROENÇA, M. C. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: evolução e sentido de Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTAELLA, L. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimentos, 1996.

SANTIAGO, Silviano (org. e notas). *Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi: 2002.

SILVA, A. M. S. A ardência escondida. *Revista de Letras* (São Paulo), São Paulo/SP, 1993, p. 23-34.

_____. *Os bárbaros submetidos – Interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte e Ciência/Unimar, 2006, p. 28-35.

SOUSA, G. M. e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SOUZA, E. M., de. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 24.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil – Versão do texto de Marpurgo, de 1557*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930.