

A criação antropófaga em *Memórias sentimentais de João Miramar*: revelando a canção do texto literário

Rejane Pivetta de Oliveira¹

Alécio Pereira Júnior²

Resumo

O artigo traça um percurso investigativo associado à criação musical. Sua proposição vincula-se ao conceito de antropofagia, ressaltando, no complexo ritualístico ameríndio, a presença indissociável da sonoridade e do ritmo no corpo e na própria linguagem. Em um segundo momento, o artigo discute as repercussões da antropofagia na criação musical contemporânea para, enfim, explicitar o processo que desentranha a canção “Jardim desencanto” do fragmento inicial de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, considerando a hipótese que estilo telegráfico e cinematográfico do romance, somado a uma possível partitura Tupi (AZEVEDO, 2018), está na gênese do texto oswaldiano.

Palavras-chave: Antropofagia. Canção. Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*.

Data de submissão: Novembro.2023 – Data de aceite: Dezembro. 2023

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v19i3.15363>

¹ Doutora em Teoria da Literatura, professora do Instituto de Letras e do PPG Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS; pesquisadora CNPq. <https://orcid.org/0000-0001-6365-2215> E-mail: pivetta.rejane@gmail.com

² Bolsista de Iniciação Científica, Letras/UFRGS. <https://orcid.org/0000-0001-6365-2215> E-mail: al3rcio@gmail.com.br

Introdução: sonoridades antropófagas

A antropofagia, antes de ser um conceito trazido de práticas cerimoniais indígenas para a interpretação de processos modernos de trocas culturais, é todo um modo de vida, ligado à cosmologia de povos ameríndios. O complexo ritualístico da devoração do inimigo envolve muitas etapas e significados cosmológicos, culminando no grande festim antropofágico, indissociável da música, que une o canto e a dança. No contexto indígena, conforme Santos & Fiorotti (2020), a música é mais do que apenas os sons dos instrumentos e as vozes dos cantos, pois ela está “inserida numa dinâmica social ativa”. Para os autores, “uma festa com música indígena é uma complexa organização que vai de coreografia, adornos diversos, pinturas corporais, figurino próprio, instrumentos musicais e canto” (2020, p. 33).

São muitos os propósitos da música no cotidiano da vida indígena, relacionados à religião, comunicação com os espíritos, intervenção na natureza, cura, socialização. Cada ocasião requer uma performance, uma execução, variações de sons, instrumentos, cantos, ritmos e movimentos corporais. Seja como for, a música é uma parte fundamental da experiência ameríndia, notada desde a chegada do homem branco europeu, conforme descrito na *Carta* de Caminha. O escrivão observa, por exemplo, em relação ao comportamento dos indígenas, que, depois da missa, “muitos deles levantaram e começaram a tocar corno e buzina, saltando e dançando por um bom tempo” (1996, p. 84). A certa altura da *Carta*, não deixa de notar que “do outro lado do rio andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem tomarem pelas mãos” (1996, p. 88). Na sequência, Caminha relata que o português Diogo Dias, “homem gracioso e de prazer”, meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos, folgando e rindo com eles, ao som da gaita de um gaiteiro que ele havia levado consigo, e que os indígenas “acompanhavam muito bem”. O episódio dá conta não só da atitude receptiva dos indígenas para com o ocupante português, como também da permeabilidade cultural, do trânsito de influências que se processa desde o primeiro contato, a partir da música e da dança, índices de uma vívida interação entre culturas que, no entanto, no curso da empresa colonial, foi suplantada pela dominação e pelo genocídio das populações autóctones.

Jean de Léry, em *Viagem à Terra do Brasil*, relata um episódio revelador da profunda sensibilidade musical e do interesse daqueles que ele denomina “selvagens” em conhecer a expressão do estrangeiro. O cronista conta que, após entoar um canto de louvor a Deus, o indígena que o conduzia pela floresta ficara a tal ponto comovido, que assim teria exclamado: “Na verdade cantaste maravilhosamente bem e fiquei muito contente em ouvir o teu canto que me recorda o de uma nação aliada, nossa vizinha. Mas nós não entendemos a tua língua, por isso explica-nos o teu canto” (1961, p. 174). A

conclusão a que chega Léry após contar esse episódio é assim sintetizada: “por mais bárbaros que sejam com seus inimigos esses selvagens me parecem de melhor índole que a maioria dos campônios da Europa. E com efeito discorrem melhor do que estes que, no entanto, se reputam inteligentes” (1961, p. 176).

No entanto, o cronista das terras do Novo Mundo não hesita em chamar os ameríndios antropófagos de brutos, homens “afastados de quaisquer ideias religiosas” (1961, p. 164). O costume de algumas tribos de guerrear, capturar e devorar o inimigo é um fato narrado com espanto e horror pelos viajantes europeus que aportaram em terras brasileiras no século XVI. Talvez seja esse o dado cultural que mais explicitamente demonstra o conflito entre o pensamento do homem branco e a cosmologia dos povos ameríndios. Léry descreve o ritual antropofágico com riqueza de detalhes, fazendo notar que é “principalmente quando emplumados e enfeitados que matam e comem um prisioneiro de guerra, em bacanais à moda pagã” (1961, p. 108). Adornados com penachos, empunhando o maracá e dispondo nas pernas chocalhos feitos com frutos secos, “não fazem outra coisa todas as noites senão entrar e sair de casa em casa dançando e saltando” (1961, p. 108). Nas descrições das cenas do ritual antropofágico, fica evidente o papel do corpo, preparado com adornos, como parte de uma atuação inseparável do canto e da dança, como lemos a seguir:

Todas as aldeias circunvizinhas são avisadas do dia da execução e breve começam a chegar de todos os lados homens, mulheres e meninos. Dançam então o *cauinam*. O próprio prisioneiro, apesar de não ignorar que a assembléia se reúne para seu sacrifício dentro de poucas horas, longe de mostrar-se pesaroso, enfeita-se todo de penas e salta e bebe como um dos mais alegres convivas. Depois de ter comido e cantado durante seis ou sete horas com os outros, é ele agarrado por dois ou três dos personagens mais importantes do bando e sem que ponha a menor resistência, é amarrado pela cintura com cordas de algodão ou de fibra de uma árvore a que chamam *uyire*, semelhante à nossa tília. Deixam-lhe os braços livres e o fazem passear assim pela aldeia, em procissão, durante alguns momentos (1961, p. 154).

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música (1961, p. 169)

Mesmo carregados de uma visão etnocêntrica, tais relatos fornecem valiosas informações sobre o destacado papel da música no ritual antropofágico, o que também é evidenciado na narrativa de Hans Staden, prisioneiro dos índios Tupinambá, que escapou de ser devorado, deixando o testemunho de sua experiência:

As mulheres me levaram do descampado onde tinham cortado minhas sobancelhas para a frente da cabana onde estavam os ídolos, os maracás, e formaram um círculo à minha volta. Fiquei no centro. Com uma corda,

duas mulheres ao meu lado amarraram alguns chocalhos numa perna e atrás do meu pescoço, de forma que um leque quadrado de penas de cauda de pássaros, que chamam de araçoiás, se sobressaía para cima de minha cabeça. Depois, todas as mulheres começaram a cantar. Para acompanhar o ritmo delas, eu devia bater no chão com o pé da perna à qual estavam amarrados os chocalhos, para que fizessem ruído e se adequassem ao canto delas. (2008, p. 70)

O próprio inimigo participa da performance musical que antecede a sua morte, como parte de um processo que intensifica a relação com o inimigo, no universo em que todos os seres são dotados de vontade e subjetividade, tudo é troca e expansão das qualidades físicas e psíquicas. O ritual antropófago realiza de modo exemplar a relação com a alteridade no ato em que o matador adquire o direito de um novo nome, após abater a vítima com um golpe na cabeça. Ganhar um novo nome está associado a um outro tipo de devoração, não da carne, mas das qualidades incorporadas ao nome. O nome opera uma transmutação do ser. Kaká Werá Jecupé esclarece que o processo de nomeação, na cosmologia indígena, ocorre a partir de uma intrínseca relação do nome com o espírito, em que o nome corresponde ao tom do espírito nomeado, visto que este entoa um som, uma dança, um gesto para o corpo que recebe o nome: “É dessa maneira que somos nomeados, para que não se perca a qualidade da Natureza de que descendemos” (1998, p. 11).

Kaká Werá Jecupé assim explica a relação entre a palavra e o espírito que se manifesta em ritmo, tom e cor:

Para o índio, toda palavra possui espírito. Um nome é uma alma provida de um assento, diz-se na língua ayvu. É uma vida entonada em uma forma. Vida é o espírito em movimento. Espírito, para índio, é silêncio e som. O silêncio-som possui um ritmo, um tom, cujo corpo é a cor. Quando o espírito é entonado, torna-se, passa a ser, ou seja, possui um tom. Antes de existir a palavra “índio” para designar todos os povos indígenas, já havia o espírito *índio* espalhado em centenas de tons. Os tons se dividem por afinidade, formando clãs, que formam tribos, que habitam aldeias, constituindo nações. Os mais antigos vão parindo os mais novos. O índio mais antigo dessa terra hoje chamada Brasil se autodenomina *Tupy*, que na língua sagrada, o ababhaenga, significa: tu = som; py = pé, assento; ou seja, o som-de-pé, o som assentado, o entonado. De modo que índio é uma qualidade de espírito posta em harmonia de forma (1998, p. 13).

A sabedoria da alma dos povos indígenas, como os Tupinambá e os Tupi-Guarani, inclui o desenvolvimento de um conjunto de técnicas destinadas a “afinar o corpo físico com a mente e o espírito” (Jecupé, 1998, p. 24). A relação com os sons é muito mais ampla do que a música como componente de uma performance ritual, os sons participam de todos os seres e formam o espírito de cada um, o que se traduz na própria língua, no modo

como vibram as palavras, no tom que lhes confere cada vogal³. Toda a natureza entoa, diz Kaká Werá Jecupé; é dessa forma que a “vida acontece” (1998, p. 13).

Na cosmologia Yanomami, a iniciação xamânica passa por ouvir os cantos e ver as imagens coloridas das danças dos espíritos protetores, os xapiri, com os quais os xamãs trabalham para evitar a queda do céu⁴:

Em suas danças de apresentação, os xapiri agitam jovens folhas desfiadas de palmeira hoko si, de um amarelo intenso e brilhante. Movem-se em ritmo lento, flutuando com leveza no mesmo lugar, acima do solo, como num voo de beija-flor ou de abelha. Sopram em tubos de bambu *punurama usi*, gritam de alegria e cantam com uma voz poderosa. Seus cantos melódiosos são inumeráveis. Não param de entoá-los, um após o outro, sem interrupção (Kopenawa; Albert, 2015, p. 113).

O xamã é o responsável por responder aos cantos dos xapiri, espíritos guardiões da floresta que transmitem seus recados em imagens, cores, movimentos e sons. A capacidade de entrar em contatos com o espírito que anima a vida de cada ser comporta uma episteme relacional, identificada ao que Eduardo Viveiros de Castro chamou de perspectivismo: “trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (1996, p. 115).

Essa “epistemologia canibal”, fundada em pontos de vista relacionais, em que humanos, animais, plantas e espíritos veem-se na forma um do outro, sem fronteiras entre espécies, conforma o mais profundo sentido da alteridade antropófaga. A devoração estabelece íntima conexão com o inimigo, as gerações passadas e futuras, garantindo a continuidade do ciclo de transfiguração das qualidades do outro. Essa operação complexa em jogo no ritual antropófago envolve uma intensa rede de relações, em que o eu e o outro alimentam-se mutuamente, potencializando o devir histórico. A maneira de pensar antropófaga envolve uma “consciência participante”, ideia que Oswald de Andrade evoca a

³ “Cada vogal vibra uma nota do espírito que os ancestrais chamavam de angá-mirim, que comporta o ayvu, estruturando o corpo físico. São sete tons e quatro deles referem-se aos elementos terra, água, fogo e ar, coordenando a parte física, emocional, sentimental e psíquica do ser. E três desses sons referem-se à parte espiritual do ser. Eis os tons: Y (uma espécie de “u” pronunciado guturalmente) U (vibrando mesma maneira que o U da língua portuguesa). O, A, E, I (vibrando da mesma maneira que na língua portuguesa), e, por último, o som “insonoro”, que não se pronuncia, mas que, na antiga língua abanhaenga, mãe da língua prototupi se pronunciava unindo aproximadamente os sons mudos da expressão Mb, gerando palavras como Mbaekuaa, Mboray (sabedoria, amor).” (Jecupé, 1998, p. 24)

⁴ O livro *A queda do céu* (2015), composto a quatro mãos, a partir do registro dos relatos de David Kopenawa, feito pelo antropólogo Bruce Albert, descreve a trajetória de luta do líder indígena contra a destruição da floresta e dos povos indígenas, causados pela xawara, o mal que dizima as aldeias, representado pela fumaça tóxica do povo da mercadoria, ou seja, os brancos que expoliam a terra de suas riquezas e belezas, com isso enfraquecendo o equilíbrio da natureza. Uma das funções do xamã é trabalhar junto com os xapiri, espíritos protetores da floresta, a fim de evitar a queda do céu, a destruição da Terra.

partir do filósofo francês Lévy-Bruhl, citado no *Manifesto Antropófago*, conforme destaca Alexandre Nodari:

Em primeiro lugar, a participação é lida a partir da relação de devoração (alimentação), que nos ensina não só que somos o que comemos (no duplo sentido de que transformamos o que comemos em nós mesmos e de que nos transformamos no que comemos), como também que os organismos não constituem totalidades autóctones, mas estão constantemente se compondo de partes heterogêneas e heteróclitas, provindos de outros organismos de quem dependem. (...) Por extensão, a participação não consiste em passivamente fazer parte de (pertencer a) uma totalidade dada na qual haveria uma identificação ou subsunção plena das diferenças na identidade, do outro no mesmo, mas sim em ativamente tomar parte, de modo que o que chamamos de mundo seria um arranjo ativo, cambiante e precário, resultante de participações recíprocas, “partes sem um todo”, que é como Caeiro define a Natureza⁵.

A ideia de participação recíproca desfaz qualquer princípio de hierarquia ou de redução do outro aos termos do eu. A relação antropófaga não pressupõe a transformação daquilo que é do outro em algo meu, mas em tomar parte reciprocamente. Assim, a alteridade antropófaga não opera nos limites da identidade, mas busca a expansão dos modos de ser outro.

Essas concepções da antropofagia, formuladas por Oswald de Andrade à época do movimento modernista, projetando um novo modo de pensar a arte, o passado colonial e os rumos futuros do Brasil, ganha grande repercussão nos anos 1960. Nesse contexto, a antropofagia incorpora ritmos, vozes e a performance dos novos antropófagos da contracultura, numa atitude devoradora que potencializa as qualidades musicais tão bem traduzidas na máxima contida no *Manifesto Antropófago*: “A alegria é a prova dos nove”.

1 Oswald de Andrade e o ouvido antropófago

Desde que Oswald ficou *pop*, dos anos 1960 para cá, as discussões em torno de sua obra, sobretudo o *Manifesto Antropófago*, têm sido múltiplas e ramificadas em distintas áreas. A indústria cultural, com ênfase no teatro e na música popular, teve forte papel nesta popularização do pensamento oswaldiano. Acerca dessa irradiação do antropófago Oswald de Andrade, Caetano Veloso conta, em um pequeno ensaio intitulado “Antropofagia”, que

tivera o apoio de – atraíra ou fora atraído por – “irracionalistas” (como Zé Agrippino, Zé Celso, Jorge Mautner) e “super-racionalistas” (como os poetas concretos e os músicos seguidores dos dodecafônicos). Uma figura, contudo

⁵ Transformar-se em nós-outros. Entrevista de Alexandre Nodari, concedida à Revista IHU, n. 543, em outubro de 2019. Acessível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7686-transformar-se-em-nos-outros>

– eu estava agora descobrindo em São Paulo entre 67 e 68 –, era visível por trás desses dois grupos que nem sempre se aceitaram mutuamente: Oswald de Andrade. (2012, p. 52)

Se Oswald e seu manifesto eram lidos e pensados por grupos tão dicotômicos, parece óbvio que as reverberações de sua obra soarão e se darão de maneiras distintas, preponderantemente, nos anos 1960 e 1970, com a emergência do Tropicalismo, do Cinema Novo, do Teatro Oficina. A repercussão das ideias oswaldianas acerca da antropofagia se deu às custas de interpretações muitas vezes ligeiras e superficiais, fato reconhecido por Caetano Veloso, numa reavaliação contemporânea daquele momento histórico:

A ideia do **canibalismo cultural** servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. [...] Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. E, se Gil, com o passar dos anos, se retraiu na constatação de que as implicações “maiores” do movimento – e com isso Gil quer dizer suas correlações com o que se deu em teatro, cinema, literatura e artes plásticas – foram talvez fruto de uma superintelectualização, eu próprio desconfiei sempre do **simplismo** com que a ideia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada. (2012, p. 55, grifo nosso)

O uso do termo canibalismo já é uma primeira suspeita dessa possível “má” utilização do conceito pelos tropicalistas. O próprio Oswald fazia a diferenciação, não tomando o termo “canibalismo” (simples ingestão de carne humana como forma de alimentação) como sinônimo de “antropofagia” (devoração ritual, integrada a um complexo cosmológico). A reflexão da Beatriz Azevedo contrapõe-se a esse “simplismo”, compreendendo a criação antropófaga dentro de um fazer poético que vai além de uma compreensão superficial, fruto de interpretações simplificadoras, como a do aforismo “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, presente no *Manifesto*:

ao invés da leitura comum de que “o seu, digerido, será meu”, a possibilidade contrária e múltipla de “o meu, seu, devorado, será Outro”. O “meu” já é também “seu”, na medida da compreensão do diálogo cerimonial descrito por Montaigne em “Dos Canibais”, onde nossos antepassados já devoraram carnes mútuas em outras ocasiões. Ou mais poeticamente, com Rimbaud, *Je est un autre*. (Azevedo, 2018, p. 113)

Beatriz Azevedo é autora do livro *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem* (2018). Originalmente escrito como dissertação de mestrado, defendida na USP, em 2012, o texto é dividido como se fosse um grande banquete: no lugar dos capítulos, as etapas de uma refeição-celebração. No *Prato principal*, ela devora, decifra, decodifica, sem pretender esgotar, mas ler/comer mais profundamente cada um dos 51 aforismos que compõem o

Manifesto antropófago, de Oswald de Andrade. Na “devoração” do aforismo *Só me interessa o que não é meu*, a autora retoma um trecho do livro *A inconstância da alma selvagem*, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 178):

Era inconcebível aos Tupi a arrogância dos povos eleitos, ou a compulsão a reduzir o outro à própria imagem. Se europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou homens europeus e cristãos em potência, os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem humana, ou mesmo de ultrapassá-la. Foram então talvez os ameríndios, não os europeus, que tiveram a “visão do paraíso”, no desencontro americano.

Segundo o antropólogo, o tema da inconstância é fundado na avaliação dos missionários jesuítas, que viam no comportamento dos ameríndios aversão à ordem, às regras e preceitos, além da total indiferença à fé e ao Deus cristão. No entanto, na interpretação de Eduardo Viveiros de Castro, aquilo que os europeus interpretaram como uma “vontade fraca” é uma recusa de seguir um “discurso totalizante e exclusivo”, manifestando, antes, o desejo dos Tupi de uma “alteridade plena”, com a “possibilidade de autotransfiguração”, algo que seja capaz de “alargar a condição humana”, em síntese: “Afinidade relacional, portanto, e não identidade substancial, era o valor a ser afirmado” (2017, p. 179). A inconstância contempla, portanto, um princípio de transformação, que Oswald de Andrade traduz exemplarmente no aforismo “A transformação permanente do Tabu em Totem” (1990, p. 48), manifestando a disposição antropófaga de tornar reversíveis posições cristalizadas, presas a uma ordem estática do mundo. Esse pensamento aforístico, expresso por imagens e metáforas, tão presente no *Manifesto*, produz um deslocamento do olhar, “miradas” a territórios mais vastos, como já sugeriam as viagens de Miramar, que vai encontrar, na Europa civilizada e vanguardista, ressonâncias de uma outra civilização, a do Brasil caraíba. Essa dupla mirada, que contempla passado e futuro, natureza e cultura, impregna profundamente a criação oswaldiana, como bem sinaliza Beatriz Azevedo:

[...] fica evidente a associação estabelecida entre a linguagem telegráfica, tão ao gosto de sua época, e aquela que se aproxima da sintaxe ameríndia, nos termos colhidos em estudos da língua geral, por exemplo, por Couto de Magalhães e Gonçalves Dias. Oswald omite o uso da preposição no trecho “vindo Europa”. Esse recurso, perceptível em todo o parágrafo, gera um ritmo entrecortado que dá à língua uma feição fragmentada, característica que aparece também em seus romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, como bem observado na fortuna crítica do autor. (2018, p. 39)

A autora afirma que é possível “expandir essa presença da linguagem telegráfica para além de um procedimento de vanguarda ou de uma consonância com os desenvolvimentos tecnológicos” daquele período, “como a marca da velocidade, a

inspiração do bonde elétrico”. Assim, pondera, com argúcia, que parece

interessante agregar à percepção desta linguagem oswaldiana – sem pontos nem vírgulas, fragmentada, rítmica, com buracos no meio da frase gerados pela ausência de preposições e conjunções – a inspiração da própria comunicação indígena, mais sintética, incisiva e *musical*, em sua própria natureza. [...] Oswald não se contenta em somente *narrar* o acontecido, com a linguagem “padrão” ocidental. O poeta prefere se contaminar não só de uma possível “outra lógica” dos Tupi, mas sobretudo recriar no papel a linguagem essencialmente oral dos ameríndios. (2018, p. 39)

A autora refere-se ao *Manifesto*, mas essa percepção, ou esta descoberta “de ouvido” do texto oswaldiano, alastra-se em outras obras e é perceptível (ou audível) em *Memórias sentimentais de João Miramar*, alargando, então, a possibilidade estilística da escrita telegráfica, apontada por Haroldo de Campos, no ensaio incluído na edição das *Obras Completas*, intitulado “Miramar na Mira”.

As ideias de Beatriz Azevedo e Haroldo de Campos se complementam: enriquecem a fortuna crítica oswaldiana. Há o estilo teleográfico, a prosa cinematográfica, a busca por essa escrita moderna, condizente com o tempo em que vivia e escrevia, mas também há a busca pela recuperação da fala e da sintaxe Tupi. Esta sobreposição de imagens, a fusão de figuras e de maneiras múltiplas de ser cria o próprio Antropófago.

Na esteira da criação antropófaga em sintonia com os usos da sonoridade e da sintaxe da língua, remetendo ao processo de imbricação das línguas indígenas, não podemos deixar de mencionar o álbum de Iara Rennó “Macunaíma Ópera Tupi”, de 2008. A transposição musical de Iara Rennó é um bem-sucedido movimento de ruptura das fronteiras entre a literatura e a música, capaz de, inclusive, suscitar discussões acerca das barreiras entre prosa e poesia. O seu trabalho, tanto como foi a prosa poética de Mário de Andrade, é pura experimentação de linguagem. Perguntada sobre a motivação para musicar *Macunaíma*, no programa da Rádio USP Biblioteca Sonora⁶, Iara responde, comentando sobre as primeiras frases do texto: “Então você observa a cadência. De cara a música salta aos ouvidos. Pelo menos saltou aos meus ouvidos. O que me motivou a musicar esse livro foi a própria música que tem dentro dele” (2018, entrevista oral). Na mesma entrevista, Iara comenta sobre Mário de Andrade e um pouco sobre a estrutura e o percurso composicional do disco:

Ele era uma pessoa extremamente musical. Era exatamente a música que conduzia a pesquisa dele. E em muitos casos a poesia, e em alguns casos até a prosa. Que é o que eu acho que aconteceu nitidamente no Macunaíma. Inclusive você tem, fora esse primeiro trecho que eu citei, daí pra adiante, você tem vários trechos onde é a personagem que está realmente cantando. Tem lá: e aí os irmãos cantaram para Macunaíma ninar, dois pontos e vem os versos. Então, a maioria dos trechos que eu musiquei eles já estão versificados no livro. Eles já têm ritmo, eles já têm rima, já têm essa característica melopeica. Sendo que alguns trechos de prosa apresentam,

como eu mostrei esse do primeiro parágrafo, apresentam essa musicalidade, esse ritmo. Você tem ali os períodos de seis e sete sílabas poéticas, sete sílabas que é o verso da redondilha maior, então um verso muito comumente usado, não só na produção folclórica, na música popular brasileira, que é a redondilha maior, o verso de sete sílabas. E isso tava tão internalizado nele, que ele jogou isso na prosa. (2018, entrevista oral)

Iara soube ouvir essa música latente em *Macunaíma*, extraíndo as canções do texto, ora expostas em prosa, em texto corrido, ora explicitadas enquanto cantos, versificadas, metrificadas. E, apesar de fazer um paralelo com a obra original, como afirma na mesma entrevista, Iara não se prende ao arco narrativo do livro, ou a sua estrutura formal-cronológica, não se preocupando em alinhar os capítulos com as faixas do disco, por exemplo. A sua busca foi de outra ordem, ela se deu de uma

maneira antropofágica, primeiramente. Então, pegando essas referências todas que eu tenho, de músicas do Ê o Tchan a John Cage, de música do coco nordestino ao Michael Jackson, enfim, misturar, antropofagizar realmente essas influências e também chamando muita gente, misturando as pessoas, artistas de diferentes gerações, e de diferentes localidades, regiões do Brasil, pra fazer um pouco esse espelho com a obra original, que é de brincar com essa geografia. Que o livro tem isso. Tem essa coisa meio maluca com a geografia. (2018, entrevista verbal)

A própria faixa de abertura, intitulada *Macunaíma*, tem como letra cantada os três primeiros parágrafos do primeiro capítulo do livro, com pequenos cortes em alguns trechos, e pequenas inserções em outros. Por exemplo, quando Iara canta “o divertimento dele era decepar cabeça de saúva”, ela aproveita a palavra saúva para emendar uma frase clássica do herói, “pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são”, frase que só aparecerá no capítulo IX, “Carta pras Icamíabas”, “onde o *Macunaíma* declaradamente vira urbano e entra, assim, na área do *Miramar*” (Campos, 1993, p. 9).

O álbum *Macunaíma Ópera Tupi* (2008), da compositora Iara Rennó, é uma referência importante, pelo muito de conexão que estabelece entre a experimentação vanguardista e antropófaga com a obra de Oswald de Andrade. O trabalho acadêmico e artístico de Beatriz Azevedo é outra referência fundamental, sobretudo no disco/espetáculo intitulado *antroPOPhagia*, “apresentando composições de Wisnik, minhas, e de outros compositores como Cazuzu e Caetano Veloso, que também musicaram poemas de Oswald” (AZEVEDO: 2018, p. 30), como ela nos conta no livro *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. Os trabalhos de Iara Rennó e Beatriz Azevedo expandem o olhar sobre a capacidade de um texto virar canção, mais especificamente, aguçam a nossa capacidade de olhar/ler/ouvir *Memórias sentimentais de João Miramar* com outros olhos/ouvidos: “A gente escreve o que ouve – nunca o que houve.” (ANDRADE apud AZEVEDO: 2018, p. 100). Da mesma forma como se pronuncia Beatriz Azevedo, no experimento de extrair a canção existente no romance *Memórias sentimentais de João*

Miramar aqui realizado⁶, a pesquisa acadêmica esteve sempre articulada à criação artística, explorando as mútuas imbricações entre literatura e música, cujo relato racionalizado do ato composicional será a seguir apresentado.

2 Para que pernas na canção: extraíndo o som do texto

Literatura e música, embora sejam campos estudados em separado, cada qual com teorias próprias, nutrem-se de maneira recíproca. Historicamente, estreitam relações entre um país não-letrado e outro letrado, entre uma tradição oral e outra escrita, “Entre o erudito e o popular”, como postulado por José Miguel Wisnik:

Num filme de 1983, *Tabu*, Júlio Bressane projetou um encontro imaginário entre Oswald de Andrade, o poeta modernista, e Lamartine Babo, o compositor carnavalesco e cantor de rádio dos anos trinta. O encontro, significativo dessa dupla remissão da poesia de vanguarda à canção de massas e vice-versa, sob a espécie do carnaval, não é propriamente verídico ou histórico, mas uma alegoria dos níveis disparatados com que se traça a fisionomia do Brasil moderno. O filme, aliás, só é concebível no contexto pós-Bossa Nova e pós-Tropicalismo quando a música popular urbana ganhou, no Brasil, foros de poesia altamente relevante, realizando sob muitos aspectos o encontro que o filme figura imaginariamente. (2007, p. 58)

Wisnik pondera que é possível “apreciar as correspondências entre uma canção como *História do Brasil*, de Lamartine, e um poema como *Brasil*, de Oswald,” em que “A singeleza esperta da primeira não deixa de afinar, mesmo surpreendentemente, com a complexidade implícita na malha textual do poema.” (2007, p. 59). Para Tania Carvalhal, “essa noção de confluência nos auxilia a tratar a questão das influências com rigor.” (1991, p. 14), e seria possível averiguar, através da formação e dos interesses manifestos por cada autor, suas inter-relações artísticas e suas propensões a tentar “recriar, nos domínios de sua arte, efeitos ou recursos técnicos de outra forma de expressão [...] essas ‘transposições’ que nos possibilitam estudos de ressonâncias de uma arte sobre outra, a par daqueles que têm por objeto as obras onde duas artes se conjugam ou se encontram” (1991, p. 14-15). Isso se mostra mais explícito em um romance como *Macunaíma*, que carrega o termo “rapsódia” (simultaneamente ou de maneira híbrida, literatura e música) em seu subtítulo, mas fica menos explícito, ou pelo menos não é demarcado textualmente em *Memórias sentimentais de João Miramar*.

⁶ Este exercício de composição musical vem na esteira da trajetória de músico e pesquisador de Alécio Pereira, autor dos seguintes trabalhos no âmbito da criação artística: *Musa Híbrida* (2012), *Verde fosco roxo cinza* (2014), *Respirei o poema cuspi* (2016) e *Piscinas vazias iluminadas em pé* (2018) pelo projeto Musa Híbrida, e os EPs *2050* e *2020*, pelo projeto Bits em Chamas, respectivamente lançados nos anos de 2019 e 2021. Todos os trabalhos se encontram disponíveis nas plataformas digitais de *streaming*.

O romance de Oswald de Andrade incorpora em sua tessitura a composição por imagens, ao modo da montagem cinematográfica, como aponta Haroldo de Campos no ensaio *Miramar na mira* (1993). Além desse dado, tão bem estudado pela crítica, percebemos, no movimento das cenas, a presença de uma trilha sonora, ainda que implícita. Qual seria a canção existente, nas imagens dispostas em linhas, sobre a página? É possível desentranhar o som que anima o espírito no corpo das palavras?

Memórias sentimentais de João Miramar é um romance composto por capítulos muito curtos, que funcionam como fragmentos de memória do personagem Miramar, misturando gêneros e estilos: cartas, poemas, citações, convites, anúncios, cartões postais, discursos. Filho de uma rica família da oligarquia cafeeira paulista, Miramar viaja, a bordo de um transatlântico, por vários países da Europa, dando curso à sua ânsia de mundo e à busca pelo novo (num espelhamento da condição de classe e do ímpeto revolucionário do próprio Oswald de Andrade). Nesse trânsito, percebe as cidades estrangeiras, sobretudo Paris e Londres, como centros irradiadores da linguagem moderna, visão traduzida em uma forma fragmentária, justapondo imagens, numa montagem equivalente à estética cubista. “Ver com olhos livres”, máxima do *Manifesto Pau-Brasil*, publicado em 1924, mesmo ano de *Memórias sentimentais...*, é um mandamento que se choca com a experiência do sujeito educado na provinciana São Paulo, ao mesmo tempo que anuncia a entrada do “homem moderno” na “espinhosa carreira das letras”, como diz o personagem Machado Penumbra no Prefácio.

As *Memórias* dão conta da trajetória de Miramar, passando pela infância, adolescência, o casamento, as dívidas e fracassos financeiros do homem já maduro e “circunspecto”. O relato encerra-se abruptamente, no fragmento 163, escrito em forma de uma entrevista com “o ilustre homem pátrio de letras” (Andrade, 1993, p. 106), reafirmando o tom dessacralizador e irreverente do romance inteiro, que não deixa de se voltar contra o próprio autor, cujo passado ligado a uma família de fazendeiros de café remete à tradição colonial, principal inimigo a ser devorado, como ficará evidente no *Manifesto Antropófago* de 1928.

O início das *Memórias* apresenta Miramar criança, levado pela mãe ao oratório familiar. O fragmento, intitulado “O Penseroso”, palavra de origem italiana, que contém algo de irônico, pois à postura meditativa das orações misturam-se imagens de manequins de costura da mãe, despertando a imaginação erótica do menino. O exercício de musicalização aqui proposto tem esse fragmento como alvo, buscando ouvir, linha por linha, a canção que serve de trilha sonora a esse *flash* de memória. A empreitada aventura-se pelas sendas de uma epistemologia antropófaga, em que criação e conhecimento não se separam. Da leitura deste capítulo/fragmento, que visualmente parece um poema, brotou a canção intitulada “Jardim desencanto”, primeiro verso do fragmento. A canção é

resultante das relações com a obra de Oswald de Andrade, não só o romance, como também as ideias contidas sobretudo no *Manifesto Antropófago*, texto norteador não só do pensamento do autor, como também de movimentos artísticos e teóricos, continuamente renovados.

O trabalho de criação e reflexão parte da hipótese de que, na gênese do romance oswaldiano, encontram-se fundidos o estilo telegráfico e cinematográfico e uma possível partitura Tupi. A canção surge assim, da confluência desses fatores estilísticos, entranhados na própria linguagem. Eis o fragmento de abertura das *Memórias*:

1. O PENSIEROSO

Jardim desencanto
O dever e procissões com pálios
E cônegos
Lá fora
E um circo vago e sem mistério
Urbanos apitando nas noites cheias
Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos grudadas.
– O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.
Vacilava o morrão do azeite bojudo em cima do copo. Um manequim esquecido
vermelhava.
– Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas,
são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres,
amém. (1993, p. 45)

O verso inicial traz uma referência ao canto sob a forma negativa: desen-canto. Desencantar significa perder os poderes de encantamento e de magia. Assim, o “jardim desencanto” figura como um paraíso às avessas, ressentindo-se da perda do efeito do canto de enlevar o espírito, ligá-lo ao som harmonioso da natureza, tal como se dá na experiência dos povos ameríndios. Eis aqui algo a ser ouvido nas entrelinhas, em seu tom próprio, “pensieroso”.

No ato composicional, no momento da criação, não *houve*, mas *ouve*. Assim, a composição musical não nasce de uma intenção *a priori*, alinhada a uma orientação crítica. Não se trata de um exercício premeditado, mas sim de algo que inicia com o ato de ouvir/ler o texto. No entanto, no momento da reflexão sobre o objeto criado pode acontecer de percebermos ressonâncias da teoria na prática (de onde, de fato, toda a teoria deriva). O primeiro capítulo/fragmento, *O pensieroso*, poderia quase ser lido como um poema, não estivesse dentro de um romance, numa operação que transforma o Tabu (elemento de valor negativo, que classifica e hierarquiza as diferenças) em Totem (elemento de valor positivo, que promove o estabelecimento da lei). Dito de outro modo, o pensamento e a arte alimentam-se do movimento constante de subversão da ordem.

O fragmento é composto de 15 linhas/versos de um texto aerado, cheio de espaços,

brancos da página e quebras de linha. Além disso, a composição do discurso é feita a partir de cortes secos, justaposição de imagens, de cenas, sem avisos, sem sinais gráficos, sem *fade in/fade out*⁷. No processo de pegar o violão e testar as sonoridades do texto, a primeira linha com desenvoltura entrou em um *loop*, uma repetição da frase *Jardim desencanto*. Ela foi guia para a primeira parte e acabou virando título da canção, uma via de entrada do personagem Pensieroso, palavra cuja sonoridade associa “pensar” e “pesar”. Na sequência, a linha musical se desenvolve e segue *andando, caminhando*, as notas pinçadas, duas, a tônica e a sétima menor, fazem esse movimento de caminhada, pelo braço do instrumento, e o texto acompanha a temática: *O dever e procissões com pálios / E cônegos / Lá fora*; daí um salto gigantesco, da tônica (também representada pelo numeral um) à sétima (são dez semitons de distância) para, em seguida, ir descendo de meio em meio tom (meio tom é sinônimo para semitom, o menor intervalo possível dentro da escala cromática), frágil equilíbrio, quase como uma corda bamba, e novamente o texto acompanha a metáfora musical: *E um circo vago e sem mistério* é então cantado.

Neste momento, corte para outra cena. O violão, que antes pinçava apenas duas cordas, agora faz acordes cheios, utilizando-se da técnica de dedilhado. A harmonia se sustenta em dois acordes consonantes: a paisagem mudou. *Urbanos apitando nas noites cheias / Mamãe chamava-me e conduzia-me*: neste momento da condução, a harmonia se movimenta e vai passando/conduzindo por outros acordes dentro da escala, até ser interrompido por um acorde que deixa suspenso, que dá uma certa tensão, em que a letra acompanha: *para dentro do oratório de mãos grudadas*.

Nova quebra rítmica e harmônica. Um simulacro de voz de mãe professoral, uma certa brincadeira com um tom meio operístico, meio satírico. No texto, sinal gráfico de representação de discurso direto: – *O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus*. Nova quebra rítmica e harmônica, esta já é a quarta mudança em um texto/música tão sintético. Três acordes são intercalados, um deles é diminuto (aquele intervalo condenado pela Igreja Católica na Idade Média, por ser considerado do demônio) e terá atenção especial no final. O texto/canto vai, num tom mais grave: *Vacilava o morrão do azeite bojudo em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava*.

A palavra *vermelhava*, que coincide com o acorde diminuto, dá a deixa para a harmonia permanecer imóvel, apenas neste *acorde proibido* (figurando o rubor do garotinho ante o manequim que expõe o corpo feminino). Agora, o texto/canto lembra

⁷ “Trata-se de transições relativamente lentas e suaves. O *fade in* normalmente é aplicado no início onde o som começa relativamente baixo até atingir o seu volume original. [...] O *fade out* normalmente é aplicado no fim da narração, música ou efeito. O som está no seu volume original e começa a ser baixado lentamente até chegar ao silêncio completo, ou quase.” Disponível em: https://www.usp.br/nce/midiasnaeducacao/oficina_radio/edicaosom_fadeinfadeout.htm. Acesso em: 3 mar. 2022.

muito uma ladainha, uma melodia inicialmente baixa, quase sem variações melódicas na altura (marcando o ritmo compenetrado da oração). Novamente, marcação de discurso direto: – *Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres*, até aí parece mesmo uma reza, uma ladainha tradicional, mas, de repente, na frase seguinte a melodia dá um salto, um arroubo, vai se tornando entusiasticamente eufórica, conforme canta *as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres*. Neste momento, a frase *Para que pernas nas mulheres* entra em um novo *loop*, à maneira do começo da música, o verso é repetido algumas vezes, em um crescendo, em que a repetição aumenta a tensão, uma preparação para o encerramento, que vem com a última palavra, e com ela a mudança, a saída daquele acorde diminuto para um acorde menor natural, que dá a sensação de fechamento, de repouso, finalmente cantando *amém*.

Da leitura deste capítulo/fragmento do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, que visualmente parece um poema, reverberou a canção objeto, *Jardim desencanto*. Os parâmetros construtivos da obra oswaldiana são de tal maneira intrínsecos ao seu texto que, mesmo em uma conversão, em uma tradução, em uma transcrição poética não podem ser desassociados do novo objeto criado.

Em entrevista para a revista *Pesquisa Fapesp*, Luiz Tatit, ao comentar sobre a canção brasileira, diz que “A melodia saía da fala e depois eram dados os contornos. O grande trunfo seria emitir a melodia e depois estabilizar aquilo para ser repetido sempre da mesma maneira. É esse o desafio do cancionista.” (2016). Assim, se no texto oswaldiano já há uma busca da linguagem informal, da linguagem falada, se já há a busca de escrever textos para serem lidos, se já há essa busca da oralidade na produção textual, como diz Beatriz Azevedo, que “A partitura rítmica do *Manifesto Antropófago* parece ressaltar a *oralidade* do texto, induzir à *performance* e à leitura coletiva, na presença de uma audiência.” (2018, p. 98), era natural que houvesse (para ser ouvida) uma canção nas entrelinhas de *Miramar*.

Em contraponto com o seu colega de modernismo, o poeta Manuel Bandeira, notoriamente conhecido pela sua musicalidade, lirismo, que tem diversos poemas musicados por diferentes autores, compositores, músicos, e até mesmo pelo próprio Mário de Andrade, que teve sua música e vocação musical explicitadas por Iara Rennó, Oswald parece fazer mais sentido dentro das palavras de Tatit, na mesma entrevista, sobre a distinção entre canção e música: “Via que eram coisas muito diferentes e me perguntava por que todo cancionista que eu conhecia e de que eu gostava não sabia música. Isso precisava ser explicado. Canção não é música.” Ou, como explicou Oswald de Andrade:

tudo em arte é descoberta e transposição. O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve – nunca o que houve. De resto, achar a beleza de uma coisa é apenas aprofundar o seu caráter. (*apud* Azevedo,

O comentário crítico de Oswald de Andrade explicita um método de criação baseado na tradução (“descoberta” e “transposição”), conferindo relevo à materialidade sonora da língua como dimensão do trabalho literário. Assim, a palavra contém a canção, que vai ser transformada em fonograma, receber outros instrumentos e sonoridades, colagens, *samples*, será *produzida*, editada. Nesse processo, não será possível deter a mistura de elementos que se agregam de uma tradução à outra, de uma devoração à outra: computadores e outros artificios tecnológicos misturam-se aos sons, vozes e ritmos corporais das performances indígenas.

Da antropofagia ritual indígena à filosofia original oswaldiana, do som-silêncio assentado no pé do primeiro Tupi aos computadores que processam textos, imagens, sons e vídeos, há um longo percurso de encontros e desencontros na história das relações entre o mundo “civilizado” e o “selvagem”. Neste caminho-percurso, a antropofagia proposta por Oswald de Andrade abre-se à possibilidade de gerar conhecimento e arte na perspectiva do “bárbaro tecnizado”, figura síntese de um pensamento que não separa natureza e cultura, de acordo com a dialética explicitada no ensaio “A crise da filosofia messiânica” (ANDRADE, 1990). O bárbaro tecnizado é, em suma, o antropófago, inventor de uma linguagem capaz de absorver as potências criativas liberadas no encontro com o outro, que se dá, desde os primeiros contatos entre ameríndios e europeus, em chave musical, chamando a atenção para a alegria originária do corpo, em harmonia com os sons que entoam o espírito que nele habita. Nesses termos, desentranhar do discurso vanguardista do romance de Oswald de Andrade ecos de uma sonoridade Tupi é uma tentativa de unir aquilo que foi separado na origem da civilização, dando lugar às potências híbridas e transfiguradoras, capazes de alargar a compreensão do humano. Ao final, apontando para o horizonte de uma utopia antropofágica, a pergunta do personagem Machado Penumbra, no prefácio de *Memórias sentimentais de João Miramar*, segue reverberando: “Será esse o brasileiro do século XXI?”

The anthropophagous creation in *Memórias sentimentais de João Miramar*: unveiling the song from the literary text

Abstract

This article traces an investigative path associated with musical creation. His proposition is linked to the concept of anthropophagy, highlighting, in the Amerindian ritual complex, the inseparable presence of sound and rhythm in the body and in language itself. In a second moment, the article discusses the repercussions of anthropophagy on contemporary musical creation to, finally, explain the process that unravels the song “Jardim desencanto” from the initial fragment of Memórias sentimentais de João Miramar, by Oswald de Andrade, considering the hypothesis that the telegraphic and cinematographic style of the novel, added to a

possible Tupi score (AZEVEDO, 2018), is at the genesis of the Oswaldian text.

Keywords: Anthropophagy. Song. Oswald de Andrade. Memórias sentimentais de João Miramar.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**: Obras completas. 4ª ed. São Paulo: Globo, 1993.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: NUNES, Benedito (org.). **A utopia antropofágica**. Rio de Janeiro: Globo, 1991.

ANDRADE, Oswald. A crise da filosofia messiânica. In: NUNES, Benedito (org.). **A utopia antropofágica**. Rio de Janeiro: Globo, 1991.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia**: Palimpsesto Selvagem. São Paulo: SESI-SP, 2018.

CAMINHA, Pero Vaz. In: CASTRO, Sílvio. **A Carta de Pero Vaz de Caminha**. Porto Alegre: L&PM, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na Mira. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**: Obras completas de Oswald de Andrade. 4ª ed. São Paulo: Globo, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: A estratégia interdisciplinar. **Revista brasileira de literatura comparada**, Niterói, RJ, n. 1, p. 9-21, mar. 1991.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Revista Mana**, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu, 2017.

FERRARI, Márcio. Luiz Tatit: A forma exata da canção. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, ed. 246, ago. 2016. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/luiz-tatit-a-forma-exata-da-cancao/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

JECUPÉ, Kaká Werá. **Terra dos mil povos**. São Paulo: Peirópolis, 1998.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LÉRY, Jean. **Viagem à Terra do Brasil**. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Biblioteca do Exército Editora, 1961. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0ByMRQ3bAxEvTZ1lmYmlXUHIUd2s/edit?resourcekey=0-Wt-w8-X6CYNHn-Plovzrcw>. Acesso em: 12 ago. 2020.

NODARI, Alexandre. Transformar-se em nós-outros. **IHU**: Revista do Instituto Humanitas Unisinos, São Leopoldo, n. 543, 2019. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7686-transformar-se-em-nos-outros>. Acesso em: 12 ago. 2020.

PROGRAMA DE FORMAÇÃO CONTINUADA EM MÍDIAS NA EDUCAÇÃO – RÁDIO. Oficina de Rádio Recursos de Áudio na WEB, sem ano. Disponível em: https://www.usp.br/nce/midiasnaeducacao/oficina_radio/edicaosom_fadeinfadeout.htm. Acesso em: 3 mar. 2022.

SANTOS, Jucicleide Pereria Mendonça dos; FIOROTTI, Devair Antônio. **Do Parixara ao Areruia**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2020

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Tradução de Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM, 2008.

RENNÓ, Iara. **80 anos de Macunaíma, por Iara Rennó**. Entrevista oral. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/80-anos-de-macunaima-por-iara-renno/>. Acesso em: 02 mar. 2022.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

WISNIK, J. M. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, [S. l.], n. 157, p. 55-72, 2007. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i157p55-72. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19062>. Acesso em: 24 fev. 2022.