

O Artista No Vazio

The Artist In The Void

Ricardo Postal

Doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professor da Universidade Federal de Pernambuco

E-mail: ricapostal@gmail.com

Endereço: Ricardo Postal

Departamento de Letras – Centro de Artes e Comunicação – Rua Acadêmico Hélio Ramos, s/n, Cidade Universitária. Recife - PE - Brasil. CEP: 50740-530.

Editora-chefe: Dra. Marlene Araújo de Carvalho/Faculdade Santo Agostinho

Artigo recebido em 17/03/2015. Última versão recebida em 18/03/2015. Aprovado em 28/03/2015.

Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pela Editora-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).

Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação.

RESUMO

O presente artigo analisa a poética de Mário de Andrade interpretando seu processo de composição como uma feitura *all'improvviso*, sugerida pela constante figura do Arlequin na sua obra. Estuda o significado dessa máscara como uma prática artística intervalar e, de acordo com tal leitura, discute o conceito de vanguarda que tal composição instaura, assim como o conceito de brasilidade proposto pela obra de Mário de Andrade, especialmente em sua rapsódia *Macunaíma*.

Palavras-chave: Modernismo. Vanguarda. Mário de Andrade. *Macunaíma*.

ABSTRACT

This paper analyzes Mário de Andrade's poetic, interpreting his composition process as an *all'improvviso* what is suggested by the constant appearance of the Harlequin figure in his work . Studies the meaning of this mask as an interval artistic practice and by this reading , discusses the cutting-edge concept that deploys such composition , as the brazilianness concept proposed through the works of Mário de Andrade , especially in his rhapsody *Macunaíma* .

Keywords: Modernism. Avant-garde. Mário de Andrade. *Macunaíma*.

O VEZO

Desde muito o Brasil é considerado o paraíso terrenal, a *cocagna*, o lugar da inocência perdida, tendo sido estudada sua colaboração como imaginário para a formulação de importantes utopias (FRANCO, 1976). Os processos históricos, descompassados e até contraditórios em relação ao pensamento nacional (império liberal, república escravocrata), construíram, a partir da independência, a noção de pátria em formação, do “gigante adormecido” que viria a ser grande e valoroso, mas que ainda se movia lentamente para uma realização concreta.

Do meio da pretensão romântica de criar uma nação alheia a Portugal, temos na medalha inversa do pujante índio coadunado ao branco, em trocas e aprendizados, uma outra estilização, que não tem nada da dignidade das criaturas de Alencar e Gonçalves Dias. Pensamos no lúbrico e indolente pajé de Bernardo de Guimarães, que circula ainda hoje somente sob um véu de enigma, já que os versos do “Elixir do Pajé”, junto com outros poemas eróticos são tolhidos do bom gosto literário exatamente por realizarem um cotejo com o que a tradição elegeu como representação do indianismo.

Esse índio menos nobre não tem interesse nenhum no contato com o civilizado, só pensando em gozar sua vida e os prazeres que lhe forem oferecidos, com toda a modorra e pachorra possível numa terra “onde tudo dá”.

Correndo em direção parecida, surge “o sargento de milícias”, que institui definitivamente o personagem malandro na equação do romance brasileiro, com a sociedade formada pelas misturas, sem a glória prometida e com seu povo tendo que aprender na experiência as complicadas regras que formam os meandros do jogo social injusto da terra dos que muito sabem ou dos que conhecem muitos para lhes abrirem as portas (CANDIDO, 2004).

A elaboração modernista mistura as duas faces da moeda, indo também ao primitivismo indígena em busca de referências originais, porém já com uma perspectiva múltipla, discutindo os encontros, as vantagens e desvantagens da mistura, como nestes poemas de Oswald de Andrade:

brasil

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
- Sois cristão?
- Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu!Ua!uu!
O negro zonzo saído da fornalha
Tomou a palavra e respondeu
- Sim pela graça de Deus
Canhem Babá Canhem Babá CumCum!
E fizeram o Carnaval

erro de português

Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio teria despido
O português (ANDRADE, 1971)

Da grandeza e promessa da terra, somada à contribuição das raças aportadas, se forma a identidade que se revela plena no momento máximo da cultura nacional: o carnaval. Nele, a música, a malícia, a irreverência, e mais que tudo, a liberdade estão sem freios e assim se constitui o ser brasileiro.

Essa multifacetada aparência para a pátria demonstra a ainda incipiente capacidade do brasileiro de se representar, visto que mesmo que se comemore, no ano da famosa semana modernista, o centenário da independência, no concerto das nações o Brasil de 1922 é ainda uma promessa em todos os aspectos, estando a modernidade técnica e das relações sociais ainda nascentes na época.

Com sua obra Mário de Andrade procura, através de *Macunaíma*, tirando de nosso herói nacional a possibilidade de ter um caráter, uma face unívoca, permitir que possa ele usar todas as máscaras à sua disposição para, de acordo com as situações, assumir suas diversas identidades. A proposta do escritor é provocativa, transformando a anulação num aumento de

possibilidades e a flexibilidade (o jogo de cintura, a malandragem) em arma no circuito social.

Assim visto, Macunaíma (personagem) seria um modelo de como vir-a-ser brasileiro, utilizando-se da indolência, da esperteza, da sabedoria popular, e mais que tudo, da tenacidade e esperança constantes na jornada que emprega o herói por geografias e tempos imprecisos para se alcançar os objetivos propostos.

Mostra-se então um descompasso entre o desejo e a realidade, pois mesmo tendo “o herói sem nenhum caráter” de tudo feito para que sua vida fosse completa; para que sua felicidade fosse garantida pela lembrança da esposa; para que sua gente não tivesse fome; para que a memória dos seres da mata se mantivesse honrada¹; ao final ele percebe que com a manutenção dos grandes problemas do Brasil, a falta de saúde e o excesso de saúvas, não existem possibilidades de crescimento para esta nação. E triste com a constatação e com a solidão, sobe ele para ser “brilho inútil” de estrela.

Ao fazê-lo, retira-se para um posto de observação, negando-se à ação e partindo para a contemplação, como se acreditando que de sua parte tudo já fizera, e que outro viria e realizaria as melhoras necessárias para que tudo perfeito e bom fosse (num messianismo não participativo). Ele decide, sem muita nostalgia, que não é assim que quer viver e prefere se congelar em luz para esperar o que virá.

Fixa-se inútil no firmamento, mas como os demais personagens que lá estão, torna-se um exemplo, uma dignidade a ser observada e a ter sua história rememorada.

Nota-se então que mesmo o modelo, proposto como uma possibilidade de representação brasileira, é imperfeito e impossível de realização, projetando no próprio fracasso uma espera para que outrem venha novamente iniciar o país. Na tristeza, não tão amargurada, porém pungente, de Macunaíma, se encontra o cerne de fracasso nacional e a solitária espera pelo promissor futuro, que nunca chega.

Sendo assim, a poética de Mário de Andrade, numa postura vanguardista com forte influência futurista e Dada, conteria o germe da destruição de si mesma². A relevância da poesia e do romance, naquele momento, era apenas o de propor e instigar, não o de realizar: assim como em política, ideologia, filosofia e a arte, tudo estava para ser feito...depois, no futuro. Depois da brincadeira girante do carnaval, alguém viria, na quarta-feira de cinzas, pegar no país de jeito e fazê-lo funcionar.

O modernismo, assim pensado, seria apenas um intervalo interessante pelo qual era

1 Como em seu discurso inflamado pela verdade a respeito da história do Cruzeiro do Sul no Capítulo X. ANDRADE (1978)

2 Vale ressaltar que o Desvairismo, lançado no *Prefácio Interessantíssimo* (“Este prefácio, apesar de interessante, inútil”), se encerrava ao fim do próprio prefácio de *Paulicéia Desvairada*.

preciso passar para se chegar a uma literatura madura, séria e que soasse de igual com o que se fazia no mundo todo.

O VIÉS

Não cria Mário de Andrade esta visão carnavalesca e melancólica somente em sua rapsódia, mas estende este conceito para uma formulação que discute o ser brasileiro tanto nas poesias, nas obras ensaísticas, nas pesquisas folclóricas e na própria ação na vida, tornando o “ser artista” uma manifestação de brasilidade.

Portanto, o que vemos na obra de Mário de Andrade é uma tentativa de multiplicar-se em ação, dando conta de vários fenômenos ao mesmo tempo, para assim, na sua prática, demonstrar como era possível fazer-se brasileiro: apresentar-se não como indivíduo, mas como conjuntos, raças, multidões, massas diversas com formas, culturas e línguas diversas que juntas, em suas trocas cotidianas, faziam da mixórdia a brasilidade.

Em carta a Carlos Drummond de Andrade em 1924, no começo de uma longa amizade literária, que se estenderá até 1945, com sua morte, Mário assim define a prática que os artistas devem possuir em relação ao país:

“Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandiosos, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifiquei inteiramente e quando eu penso em mim nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na pleura da minha felicidade. Toda minha obra é transitória. Com a inteligência não pequena que Deus me deu e com os meus estudos, tenho a certeza de que eu poderia fazer uma obra mais ou menos duradoura. Mas que me importam a eternidade entre os homens da Terra e a celebridade? Mando-as à merda. Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Conchinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. E isso nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é minha razão de ser na vida. Foi preciso coragem, confesso, porque as vaidades são muitas. Mas a gente tem a propriedade de substituir uma vaidade por outra. Foi o que fiz. A minha vaidade é de ser transitório. Estraçalho minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só para chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil. Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. Que me importa que minha obra não fique? É uma vaidade idiota pensar em ficar, principalmente quando não se sente dentro do corpo aquela fatalidade inelutável que move a mão dos gênios. O importante não é ficar, é viver. Eu vivo.” (SANTIAGO, 2002, p.51)

Os conceitos que daqui se depreendem e que nos interessam vivamente são a

transitoriedade e o sacrifício associado ao viver.

Do primeiro se percebe a intenção não de ser o instaurador de um momento, aquele que traz uma verdade, o homem que propõe a formulação de um mundo, estética e pensamento novos: ele se retira dessa posição, colocando-se simplesmente como o arauto da boa nova, o anunciador dos grandes feitos e das realizações definitivas, que por outrem serão edificadas.

Essa postura é dúbia, pois se demonstra a humildade de não se considerar o fruto pronto da inteligência nacional, ri de soslaio, visto que sabe da importância dos próceres na constituição da grandeza posterior³.

É também muito vanguardista, na medida em que ao jogar as realizações para o futuro, desgasta a relevância do passado, ligando aos eventos somente seu instante primeiro, ou seja, o intervalo que compreende a destruição do imediatamente anterior e a formação do novo a partir desta implosão. Relevante nesta estrutura é aquele que pôs abaixo o edifício do gosto antigo e desenhou o esboço da projeção da modernidade, numa postura que pode lembrar tanto o futurismo quanto o movimento Dada (BRADBURY; McFARLANE, 1999 e TELES, 1994).

Porém, não é fácil esta prática anunciadora, de se estar à frente de seu tempo, visto que sempre se é muito achincalhado pela crítica, mal compreendido pelo público e dificilmente se obtém sucesso (muito antes pelo contrário: Mário relata em cartas que a experiência da Semana de Arte Moderna lhe tirou todas as alunas de piano, visto que os pais não as queriam associadas àquela vida).

Então se reitera a noção de sacrifício pela causa monstruosa da construção estética e ideológica de um país, causa essa pela qual todos os sofrimentos são válidos, validadas também ficando a obra e a própria vida. Ele é ciente da vaidade que gera para si, a de não ficar, a de não ser importante, mas também a de ter, com seu sangue e punho, garantido a liberdade e possibilidade de ação dos que lhe vem em seguida.

Fechado nesta perspectiva, que lhe permite tudo fazer, já que a incompreensão e as pedras que lhe lancem somente reforçarão o aspecto de martírio, ele já está liberto em sua dor e tristura, pois tudo que for feito será não por si, visto que sua existência então só se constitui no papel manchado pela pena, e nas penas sofridas por manchar a ordem estabelecida.

³ Que seria de Cristo sem os profetas e sem aquele que efetivamente o reconhece como o messias, João Batista? A questão que fica é sobre qual a relevância maior: a do que se sacrifica pela vinda, ou do que vem para se sacrificar? A comparação não é desmedida quando se pensa na formação estritamente católica de Mário de Andrade e na indicação, a ser melhor investigada, da influência dos poetas unanimistas franceses na “obra imatura” do poeta, como propõe LOPEZ (1972).

Heroísmo, martírio, sacrifício, lealdade à causa, consideração somente à representação estética do Brasil, ao retrato instantâneo e fugaz que poderá dar as instruções aos que souberem seguir seu exemplo, sua lição de amigo⁴, seu plano de obra, plano de ação, e plano de vida, já que tudo se mistura numa prática só: Eu vivo.

Ao misturar a si, sua obra e o fazer um Brasil, Mário institui uma modernidade não só técnica, na prática literária, mas vai além, criando uma alegoria que representa numa junção simbólica coesa tanto o artista, o povo e o país a que alude na sua formulação. Unindo seus conhecimentos de música, arte erudita, folclore, cultura popular e língua, exclui ele a univocidade, a hegemônica voz elitista do processo dessa criação de algo que simbolizasse o brasileiro em sua profusão de múltiplas formações ao considerá-lo um produto da soma de incontáveis características. Chega ele a um desenho que é feito de retalhos, como as colchas vindas de gerações, mas que não é estanque sobre um leito, mas semovente, cantante, brincante, estridente e profundamente inquieto, como um ser ainda em formação, procurando se encontrar dentro de suas possibilidades.

Possuindo um parentesco com a linhagem de onde provém Macunaíma e sendo uma presença constante no desvario da Paulicéia, essa alegoria estaria representada na figura do múltiplo Arlequim. Essa máscara da *Commedia dell'arte* é caracterizada por um rapaz faminto, de porrete na mão, vestido de losangos desalinhados, indo, entre malabarismos desgastantes, gestos amplos e contínua fala, sempre atrás de mais confusão.

O VORAZ

Com os textos em sua origem não fixados, o trabalho do ator que fazia uma personagem da *Commedia dell'arte* era o de preencher, com sua inteligência, o conteúdo nas improvisações permitidas pelos *canovacci*, partituras cênicas com as indicações mínimas de entradas e comportamentos, porém sem falas ou “deixas”:

O sucesso da *Commedia dell'arte* dependia inteiramente do desempenho dos atores, mas havia telas reproduzindo o texto da peça em linhas gerais. Os comediantes melhoravam os diálogos, improvisando. [...] Quando o ator se sentia cansado, ou para animar uma cena, recorria aos lazzi, gracejos picantes destinados a distrair o público, para que o grupo tivesse tempo de se recompor: gestos, jogos de palavras, caretas, etc. TEATRO no mundo. São Paulo: Melhoramentos, [199?]

4 A *lição do amigo* vem a ser o título que Carlos Drummond de Andrade dá ao tomo da correspondência recebida por ele de Mário de Andrade.

A máscara do Arlequim vem de longa data sendo associada à esperteza, a uma certa violência física, a uma voracidade intensa (estomacal e venérea) e a um fluxo verborrágico incessante. Ele é um sem sossego constante, um motocontínuo de palavras e ações, procurando levar a melhor entre as condições que lhe são apresentadas. É uma máscara muito difícil de ser representada, pela rapidez dos movimentos, pela agilidade física necessária e pela perspicácia da improvisação constante de muito tempo em cena com falas sequenciais. Além disso, ele é um dos principais atores dos *lazzi*, entretendo a plateia entre as cenas e entre os atos das peças.

Portanto, a personagem do Arlequim é um espaço a ser preenchido, uma construção permanente que se produz no instante mesmo em que se apresenta ao público, algo inconcluso e mutável de situação em situação. O Arlequim é uma forma, que depende da mestria do ator para garantir o sucesso da inteireza do conteúdo.

Como grande parte dos demais personagens da *Commedia dell'arte*, ele usa máscara, o que facilita o reconhecimento do “tipo” que se apresenta em cena, ao mesmo tempo em que isenta o ator de toda e qualquer manifestação feita no palco, posto que não se sabe quem ali estava, ao passo que não era o ator, e sim sua máscara que proferiu tudo que então foi dito. Ela também remonta, em alguns traços, a elementos da conduta animalesca da personagem, ao se comparar a um gato, a um macaco, a uma raposa e mais raramente a um touro. Este último, porém, mantém um aspecto diabólico, ligado aos mais antigos registros da aparição arlequinal, segundo FO (1998).

O Arlequim também é ágil, vigoroso e, sobretudo, todas as suas ações se realizam por causa de seu motor único: a fome. Ela é constitutiva de sua existência, e ela direciona-o para uma constante tentativa de saciá-la, o que se verifica impossível. Não é preciso muito para compreender que possuir também nunca lhe é suficiente, já que a vontade retorna sempre.

Além de abusado, ele é violento, arrogante poderia ser dito, já que está sempre com seu porrete em punho, porém de um descuido constante, de onde provém o riso que causa, e por mais que Carlo Goldoni tenha tentado racionalizá-lo, incluindo-o na proposta de teatro para um mundo novo que surgia, o da burguesia, nunca se conseguiu afastar o aspecto revoltado, insurgente (e talvez, por isso mesmo, popular) do Arlequim.

Parece-nos que essa personagem insere em suas características elementos de uma formulação sobre o intervalo, espaço de ação e de existência não dos que foram excluídos das ordens vigentes, mas que fizeram sua parte, e se mantêm, por insistência de negação e ausência, na memória e constituição de tudo que instituído existe.

Os que aí ficam, derrubando sistemas constituídos, porém ainda não erguendo uma

formulação plena, só podem ter certeza de sua participação no desenvolvimento das ideias e dos conceitos através da finitude mesma de sua ação. Portanto, a essência da atuação intervalar está na noção da irrelevância da permanência (pois se está somente preparando o caminho) e na falta de seriedade quanto a si mesmo (já que mesmo que o processo seja sério, sabe o ator do intervalo que não é o seu ato o mais importante, mas o que virá depois, o que lhe dá absoluta liberdade e lhe tira o peso da completude).

A escolha desta máscara para uma representação de identidade demonstra uma percepção da impossibilidade mesma dessa identidade, visto ser ela constituída por acréscimos, os retalhos⁵ que somados propõem uma forma móvel e uma cor fugidia, uma imprecisão do olhar, como se o sujeito que se vê fosse impossível de ser percebido, sendo apenas um esboço esvoaçante, uma bruma de alguém, uma sombra indecifrável.

Numa cultura formada por pedaços inúmeros de outras, com uma constituição unitária improvável, sendo a nação conhecida por sempre mais acolher e sempre o fazendo melhor, nada mais natural que o retalho, a mistura, o mover-se frenético e constante da própria identidade e da máscara escolhida por Mário para referi-la.

Costurados na roupa multicolorida, os retalhos podem dar uma ideia do trabalho gigantesco de ser brasileiro, do exercício constante deste operar contra as circunstâncias, dando um jeitinho, usando da ginga e da manemolência para conseguir sobreviver.

Nunca cansado e sempre com um sorriso na cara, o artista, o povo, o Arlequim, o poema transposto em prosa, a música e as fanfarras provocam um ruído que gera uma afirmação, mesmo que melancólica e incompleta, do nacionalismo possível nesta terra confusa e maravilhosa.

O bobo mestre, o ilusionista, o Arlequim, o *clown*, o malandro e o poeta perturbam e distraem a audiência durante este intervalo, sabedores de sua importância para o todo do espetáculo, não importando se estarão no próximo ato ou não, apenas cientes de que o espetáculo precisa, e vai, continuar.

O VAZIO

Uma vanguarda seria somente o interstício entre a decadência que ela mesma instaura e o vácuo que ela cria para algo novo que virá.

5 Originalmente a roupa se constituía com folhas agregadas ao tecido, lembrando antigos deuses selvagens, dionisíacos e desenfreados, simbolizando também a efemeridade, já que o tempo da queda (outono) constantemente lembra a finitude. (RUDLIN, 1998)

Nesse momento da grande ação, mantida na sua inutilidade pelo fato de se saber destruidora e finita em si, propõe um outro movimento em prol do futuro, que é o da espera, com a esperança que o escolhido, o aprimorado, o enviado traga consigo as grandes respostas e a renovação do mundo dado, destituído e pronto para nova germinação.

No Brasil dos anos 1920, sedento de participação no mundo que efetivamente girava, e tão preso ainda a um atraso que lhe era peculiar, era preciso lidar com essa dicotomia, fazendo-se moderno sem poder efetivar uma mudança definitiva no pensamento nacional. O modernismo grita propostas, algumas discordantes entre si, querendo a instituição da metrópole, da máquina e da velocidade, aliados ao nacionalismo ferrenho, canibal e primitivo.

Ser autônomo e absurdamente diferentes para assim se incluir no conjunto das nações civilizadas, dando a elas a lição maior da selvageria esclarecida: esse seria o grande golpe que faria a diferença e marcaria uma posição tanto cultural quanto identitária.

A questão é que o canibal como símbolo possui um ar definitivo de senhor do espaço conquistado, depois de devorado o invasor. Ele permanece, ele cresce e impera, mas é incapaz de dialogar com outras identidades, pois não tem nada a oferecer além de sua voracidade. Ele se torna uno numa nação que pede ainda por ser vária, já que sua origem multiétnica assim conduz a necessidade de representação.

Cremos que a agudez de percepção mariodeandradiana se concentra nessa necessidade e em tentar o que sabe ser impossível, portanto apenas brincando com os conceitos e com a própria tentativa, para que outro siga seu exemplo e realize, de acordo com a transformação cultural da nação, o novo homem brasileiro.

A alegoria do Arlequim pode ser percebida então em várias instâncias, como se fosse preciso que os artistas fossem Arlequins, vários em suas pesquisas e ações culturais; que o povo fosse Arlequim, desejoso de uma realidade outra e ainda incapaz de realizá-la, brincante absoluto sem temor da chegada da quarta-feira de cinzas; que a arte fosse arlequinial, representando em personagens e em composições a explosão de cores e possibilidades que só nesta nação se gerava.

Propondo a arlequinada, e vivenciando a própria proposta, Mário demonstra uma compreensão ampla da identidade nacional e efetivamente serve de exemplo, estrela inútil no vasto campo do céu, para que se continue elaborando o complexo caminho de fazer-se brasileiro.

Fica o vácuo da provocação, mas isso não significa o vazio, pois ele está pleno de possibilidades, chamando as realizações futuras e engendrando novas discussões.

Multiplicar-se significa anular-se, tornando impossível a compreensão do indivíduo,

entendendo-o somente no conjunto, mosaico formado, nação intrincada, tarefa inconclusa:

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.*

(Eu sou trezentos – ANDRADE, 1993)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica de Telê Ancona Porto Lopez. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- _____. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ANDRADE, O. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo Guia geral*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- CANDIDO, A. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- FO, D. *Manual prático do ator*. São Paulo: SENAC, 1998.
- FRANCO, A. A. M. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- GUIMARÃES, B. *Poesia erótica e satírica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LOPEZ, T. A. P. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- RUDLIN, J. *Commedia dell'arte: na actor's handbook*. London: Routledge, 1998.
- SANTIAGO, S. (Org.) *Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.
- TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1994.