

Mário de Andrade e a música

*Francini Venâncio de
Oliveira*

Resumo

A partir de um determinado conjunto de crônicas musicais escritas por Mário de Andrade para a *Revista do Brasil* entre 1938 e 1940, este artigo tem por objetivo abordar as peculiaridades dos ideais estéticos desse autor, bem como compreender as significativas transformações ocorridas em seu projeto artístico-musical quando da passagem dos anos 20 aos 30, explicitando de que forma essas transformações encontravam-se amarradas a uma trajetória intelectual fortemente vinculada aos matizes político-culturais de uma época da história brasileira.

Palavras-chaves: Mário de Andrade, estética musical, modernismo brasileiro, trajetória intelectual.

Abstract

The objective of the present work is to follow the evolution of Mário de Andrade's aesthetic thought expressed in articles published in the *Revista do Brasil* between 1938 and 1940, particularly regarding the political and social framework in which this outstanding Brazilian modernist writer was active.

Keywords: Mário de Andrade, musical aesthetic thought, Brazilian modernism

Mário de Andrade e a reformulação de seu projeto estético-musical

Intelectual polivalente e um dos protagonistas maiores do nosso vanguardismo, Mário de Andrade é dono de uma das mais consideráveis teorias e experimentações estéticas que rechearam nossos frementes¹ anos 20 e que foram – não sem modificações – posteriormente sedimentadas numa configuração já outra do campo político e cultural brasileiro. Seu reconhecimento como homem público e pesquisador identificado com a formulação de uma “cultura nacional” em muito se justifica devido à sua atuação em órgãos políticos do período, mas não só: com o passar dos anos, a reformulação de seu projeto estético traduziria uma notável complexidade quando da tentativa em dar conta de dados que fossem *sociais*, indo ao encontro das novas exigências que marcariam a segunda fase do movimento modernista.

Embora característica da década de 30 em geral, a preocupação com o aspecto social da arte emerge no pensamento do autor de *Macunaíma* já em fins da década anterior, como consequência, em parte, de um intenso diálogo por ele estabelecido com diversas correntes vanguardistas européias e que o levam a repensar o destino da arte brasileira como um todo, inclusive de nossa específica produção musical.

Aliás, no que diz respeito à área da musicologia em particular, o crítico obteve aí papel de extrema importância ao divulgar e estruturar essa ciência segundo os moldes de uma consciência nacionalista que pudesse, enfim, sustentar as especificidades do nosso povo. Não muito conhecida como o são seus escritos literários, é mister esclarecer que a produção musical de Mário de Andrade apresenta-se de maneira distinta em, basicamente, dois momentos: ao final dos anos 20, com a publicação de obras como o *Ensaio da Música Brasileira* e o *Compêndio de História da Música*; e ao final dos anos 30 e início dos 40, quando da publicação de artigos para a *Revista do Brasil*, bem como para o rodapé “Mundo Musical” do jornal *Folha da Manhã* – textos estes nos quais apareceria pela primeira vez, musicalmente falando, a consciência político-social do autor, além da noção clara de uma arte engajada.

Existindo por quase dois anos, as crônicas veiculadas na *Revista do Brasil*, terceira fase, representariam esse “divisor de águas” nas concepções estéticas e musicais de Mário, transformando-se no prognóstico das mudanças aí ocorridas e evidenciando, destarte, o desejo do intelectual em superar suas próprias idéias acerca do destino da arte em sociedade. No entanto, cabe aqui nos perguntarmos o que, de fato, o levaria a uma mudança de postura, fazendo-o considerar em suas teorias estetizantes o chamado *dado sociológico*.

Já se disse que a referência ao “social” torna-se uma das peculiaridades dos anos 30; porém, em que medida essa tendência modula as aspirações e os dilemas estético-musicais do intelectual em questão?

1 SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. SP: Cia. Das Letras, 1998.

As agitações políticas e a efervescência social da terceira década do século XX

Em linhas gerais, a década de 30 é sinônimo de uma crise política bastante ampla ocorrida na América Latina, trazendo em seu cerne diversos golpes, bem como a defesa de um profundo intervencionismo de Estado que, no terreno artístico, visaria à promoção e conservação de uma arte genuinamente nacional e de acentuado valor simbólico. Diante de acontecimentos históricos até então inéditos, tais como a organização dos movimentos anarquistas e socialistas, a partir de 1930 torna-se incontestável a mudança de ênfase ocorrida no modernismo como um todo, ou melhor, no movimento modernista de toda a América – fazendo com que o surto de experimentações estéticas da década de vinte abrisse espaço para a arte de cunho social e engajada:

A organização dos movimentos socialistas e anarquistas, a fundação dos vários partidos comunistas, a criação em 1924 do APRA peruano [...] vai desembocar - em meio a uma generalizada crise econômica motivada pelo *crack* de 1929 – em vários golpes militares cujas conseqüências serão devastadoras no setor cultural. O marco desses eventos será 1930: no Peru, o coronel Sánchez Cerro derruba o governo Leguía; na Argentina, o general Uriburu depõe o governo democrático de Yrigoyen; e, no Brasil, a revolução de 30, liderada por Getúlio Vargas, levará ao Estado Novo. (SCHWARTZ, 1995, p.33)

De fato, absorvida e incorporada em dois níveis e somada ao advento da revolução instaurada por Getúlio Vargas, bem como à agitação política exterior, ocorrerá na arte dos anos 30 o que Antonio Candido intitulou *diluição da vanguarda* (CANDIDO, 1987). Momento este de interpenetração cultural, o “segundo tempo” do modernismo brasileiro terminaria por polarizar artistas e intelectuais, provocando em suas respectivas obras um entrelaçamento do campo artístico-literário com as ideologias político-religiosas nascidas no período – uma radicalização que, ainda nos dizeres de Candido, talvez tenha sido “mais nítida num sentido próprio daquela fase, que consistia em procurar uma atitude de análise e crítica em face do que se chamava incansavelmente a ‘realidade brasileira’” (IDEM, p.190).

De modo semelhante ao crítico literário, João Luiz Lafetá delinea o desaparecimento da “aura” estética modernista quando de sua incorporação às concepções intelectuais e artísticas da década seguinte sem, no entanto, sofrer um corte radical:

Não podemos dizer que haja *uma mudança radical* no corpo de doutrinas do modernismo; da consciência otimista e anarquista dos anos vinte à pré-consciência do subdesenvolvimento há principalmente uma *mudança de ênfase*. [...] As duas fases não sofrem solução de continuidade; apenas, como dissemos atrás, se o projeto estético, a ‘revolução na literatura’ é predominante da fase heróica, a ‘literatura na revolução’, o projeto ideológico, é empurrado, por certas condições políticas especiais, para o primeiro plano dos anos trinta. E mais: essa troca de posições vai se dando progressivamente durante todo o período modernista: o equilíbrio inicial entre revolução literária e literatura revolu-

cionária [...] vai sendo lentamente desfeito e a década de trinta, chegando a seu término, assiste a um quase-esquecimento da lição estética essencial do modernismo: a ruptura da linguagem. (LAFETÁ, 2000, p.30-31)

Escritor fruto desse ambiente social, a trajetória intelectual de Mário de Andrade encontra-se, pois, inserida nessas específicas redes de relações político-culturais. Todavia, se por um lado Mário é membro de um movimento cujos “filhos” estão todos atrelados às causas mesmas do Brasil, por outro representa as contradições de alguém que traz nas bases de sua formação idéias *estrangeiradas*: no que diz respeito ao seu pensamento poético, por exemplo – formulado no início da década de 20, no *Prefácio Interessantíssimo* e na *Escrava que não é Isaura*, a bem dizer – sabe-se que as idéias ali presentes advêm principalmente das teorias do poeta francês Paul Dermée. Para dizer de outro modo, tal é na verdade um exemplo claro de um mecanismo social próprio da formação intelectual brasileira, a saber: a constante adoção e reposição de idéias européias aqui existentes para se pensar nosso país e justificar suas particularidades, tornando elemento interno e ativo de nossa cultura, mas provocando algo distinto do europeu (SCHWARZ, 1977). Devido ao histórico de relações de produção e dependência econômica, é nesse sentido que aparece, escreve Roberto Schwarz, uma *matéria* e problema para toda a literatura nacional, uma vez que, através dessa gravitação de idéias, surge um movimento que nos singulariza. Em suma, há aqui uma espécie de “chão histórico” que traz conseqüências significativas para o campo cultural brasileiro:

[...] ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é *historicamente formada*, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada [...] que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados. (IDEM, p.25 – grifos meus)

É, portanto, seguindo essa linha de raciocínio que também as crônicas musicais da *Revista do Brasil* representariam matéria e problema, no caso, para a musicologia brasileira, esboçando o momento em que as idéias estéticas *marioandradianas* abririam espaço para que seu campo ideológico fosse melhor elaborado. Na prática, o que ocorre é a interpenetração dos dois projetos, fazendo com que o Mário de Andrade “intelectual estrangeirado” dialogue e se confronte com o Mário de Andrade idealizador de um projeto nacionalista para seu querido país. Note-se, por exemplo, as afirmações feitas ao longo da crônica musical escrita em março de 1939:

Entra um turco, irlandês ou peruano, pode ser também um chinês, porque eu adoro os chineses muito parecidos comigo, entra um chinês num pavilhão muito feio e enfeitado de qualquer exposição universal deste mundo. Se o pavilhão é, como falei, muito feio e enfeitado, mas bem enfeitado mesmo, está claro que se intitula Pavilhão do Brasil. [...] O chinês entra, vê logo uns cartazes bastante feios, falando em café, café. [...] De repente o olhar do chim logo pensa que o seu espírito vai saborear um bocado a arte do tal Brasil, que ele mal conhece, não sabe se é civilizado nem que população tem. Mas o chinês sorri.

[...] Diz que é Brasil, mas o que ele está vendo como representativo da intelectualidade brasileira e seu caráter contemporâneo é uma cópia servil e bastante enfeitada, das piores e mais fáceis tradições pictóricas de Paris, seu horrendo e antediluviano salão oficial, e as tricromias da *Illustration*. (*Revista do Brasil*, 3ª. fase, ano 2, nº.9, mar.1939, p.83)

Extremamente irônicas, é com a utilização desse recurso de linguagem e com a liberdade advinda do gênero “crônica” que o escritor deixa transparecer os problemas, pode-se dizer, frutos de toda uma geração que esteve às voltas com a *missão* de tentar construir e descobrir o Brasil utilizando, entretanto, um vocabulário bastante distinto para as singularidades deste país ².

Como mencionado, Mário, autor polígrafo e de atividades diversas, deixou assentadas em inúmeros livros e artigos suas idéias acerca da arte musical. Mas, cabe atentar para o modo peculiar com que seu pensamento é revelado nos textos da *Revista*, mostrando não somente seu interesse ímpar pelos acontecimentos musicais da época como, principalmente, evidenciando as angústias e transformações de um intelectual fruto de um período singular da história brasileira: os vinte e dois artigos musicais dos fins dos anos 30 e início dos anos 40 tornam-se, em outras palavras, ponto de partida para se compreender algo maior, isto é, algo que sempre norteou as preocupações e reflexões modernistas: a articulação de uma *possível* cultura brasileira – *possível* no sentido de que ainda precisava ser pensada e elaborada – com as questões de nossa identidade nacional.

Os textos da *Revista do Brasil* mostram o esforço despendido por esse famoso escritor para convergir suas idéias a uma nova posição intelectual por ele alcançada, declaradamente mais politizada e amadurecida, de maneira a fazer com que sua obra, após uma fase de cunho sobretudo estetizante, passasse por um período de “engajamento forçado” (BECKER, 1999. p.43) para alcançar, na sua última fase, uma síntese original do poético com o político, como fica claro no consciente desabafo do escritor na crônica musical de agosto de 1939:

Cada um de nós tem de ser um virtuose do seu officio; vou mesmo além e afirmo que cada um de nós tem de ser um virtuose da vida. Não como elemento de luta pela vida, e muito menos como elemento de competição para predomínio do mais forte, mas exatamente como elemento vital, como expressão e realização do ser. Neste sentido exclusivamente é que a virtuosidade é um elemento moral.

Desgraçadamente são muito raros os seres humanos que dese-

² É mister ressaltar que a preocupação com questões tais como nação, raça, povo ganha forças ao longo do século XIX, quando idéias vindas principalmente da Europa começam a encontrar aqui maior espaço para serem discutidas e são rapidamente incorporadas pela intelectualidade brasileira que então se formava, tendo como precursores Joaquim Nabuco, Sílvio Romero, Machado de Assis, Euclides da Cunha, entre outros. Mas é no século XX, precisamente na década de trinta, que emerge uma linha de reflexão sobre o Brasil, isto é, no qual nossos problemas começam a ser de fato formulados, provocando enfim condições particulares no modo de pensar “brasileiro”. Sucessores de uma década que trouxe para a historiografia do país grandes transformações históricas, políticas e culturais, os anos 30 foram anos de engajamento político, de consciência cultural e social, período no qual o Brasil “começava a se apalpar” – para usar expressão de Antonio Candido – tornando-se imprescindível o debate em torno de questões tais como as de *formação e identidade nacionais*.

jam apenas viver... [...] de forma que o homem não quer mais saber da virtuosidade como técnica de viver. O que ele pretende é a conquista, é a vitória sobre os demais e [...] aplicado este princípio ao terreno da arte, quer do ponto de vista expressional da sensibilidade, quer do meramente técnico, a alta virtuosidade se desencaminha e principia a ter a sua finalidade em si mesma. (Revista do Brasil, 3ª. fase, ano 2, nº. 14, ago. 1939, p.97)

Embora não seja longa, a passagem acima traz de maneira bastante densa a chamada “base” do pensamento estético do musicólogo, mostrando-se interessante para se compreender o amadurecimento da reflexão desse escritor em relação ao destino da arte *na e para* a sociedade. Reconhecer-se-ia, enfim, a existência de três momentos distintos no itinerário das teorizações cunhadas pelo autor de *Macunaíma*, quais sejam: um primeiro momento altamente individualista, caracterizado sobretudo pela sedimentação de suas leituras e pelas experimentações estéticas que ele faz da arte e da linguagem; um segundo momento com propostas claramente anti-individualistas (lirismo transformado em arte social) e, ainda, uma terceira e última fase que tenta dar conta da superação dessas fases anteriores sem, no entanto, tentar excluí-las – uma vez que, como esclarece Roberto Schwarz, “estas três posições não foram conquista de uma filosofia sistemática, de modo que não se excluíam com clareza” (SCHWARZ, 1965, p.3), fazendo a primeira e segunda fases coexistirem desde o começo. E é aqui, nesta última fase, que o problema propriamente do *virtuose*, ou melhor, do “indivíduo-artista” se transforma em peça-chave na formulação de uma proposta de arte social *marioandradiana* nos ditames estético-musicais.

Isso ocorre porque, em linhas gerais, o ponto de partida para se examinar o projeto estético de Mário de Andrade reside nos embates por ele travados contra a estética parnasiana, isto é, contra a “mania formalizante que reinou pelos inícios do século” (IDEM, p.2), tornando a relação entre as camadas material e significativa da própria arte algo mecânico e abrindo, desse modo, espaço para as polêmicas do modernismo.

Contra uma estética reificada e de senso comum que situara o belo na linguagem, Mário lança-se ao extremo oposto quando da afirmação de que o belo encontrarse-ia na *subjetividade* – esta sim fonte de todo lirismo possível. Aqui, poesia e psicologia aproximam-se, fazendo nascer “o quadro conceitual de polaridades irredutíveis” (IDEM, p.3) que irá orientar sua reflexão:

Lirismo-técnica, subconsciente-consciente, indivíduo-sociedade, ser-parecer [são] pares que rasgarão, literalmente, seu pesamento estético, pois é da superação deles que nasceriam (se nascessem) as soluções procuradas. (IDEM, p.3)

Pretendendo resgatar os aspectos artesanais do fazer artístico, bem como tornar possível a superação do ponto de vista que naqueles tempos emudecia – acreditava o autor – a comunicação do artista com a sociedade, o escritor lança mão de um conceito por ele denominado *atitude estética*, que deveria se transformar no “critério que deve nortear o artista para alcançar, com a superação do individualismo, a vocação social da arte, considerada agora em seu autêntico significado: o da dimensão artesanal” (MORAES, 1994, p.142).

A figura do artesão emerge como um contrapeso necessário à “hipervaloriza-

ção moderna do indivíduo-artista” (IDEM) – este, segundo Mário, o grande responsável pela transformação da técnica da arte em mero *virtuosismo*, isto é, uma virtuosidade de cunho não-moral, que “se desencaminha e principia a ter a sua finalidade em si mesma”, como ele próprio afirmaria na crônica de agosto de 1939. A esse respeito, aliás, cabe ressaltar a influência que Mário de Andrade recebe de pensadores neo-escolásticos franceses para defender tais idéias. Como afirma Eduardo Jardim de Moraes, a partir de 1938 pode-se sentir “o eco das primeiras definições de [Jacques] Maritain em seu *Art et Scolastique*” nos textos do modernista que datam desse período, principalmente na leitura de “O artista e o artesão” – fato que, diga-se de passagem, possibilitará a Mário estabelecer o estreito vínculo do *conteúdo formal* com o *conteúdo social* em sua proposta artística de “superação” do modernismo, isto é, de superação da consciência dos aspectos burgueses da arte.

Mas, se a estréia do musicólogo na *Revista do Brasil* ocorre em agosto de 1938, a alusão às questões virtuosísticas aparecerá de maneira madura pela primeira vez em dezembro de 1939, acompanhadas – como de costume – de uma rica e deliciosa ironia:

Os concertos ainda continuam se amontoando uns sobre os outros neste final de temporada. Como sempre, é a virtuosidade individualista que domina, raro uma tentativa coletiva mais interessante aparece. E como sempre é o piano que vence, pianistas, pianistas, pianistas, femininos e masculinos, maiores e menores de idade, com uso de razão e sem razão nenhuma. No geral é tudo uma neblina sonora mais ou menos multicolor e agradável, mas neblina, incontestavelmente neblina. Personalidades indistintas, vagamente diferenciadas entre si, que alimentam com algumas vitamininhas discretas o crescimento artístico da cidade. Mas que, como vitaminas que são, só mesmo com os enormes microscópios da gentileza a gente pode perceber e classificar: “pianista A”, “vitamina B”, “micróbio C”, e assim por diante. (*Revista do Brasil*, 3ª. fase, ano 2, nº. 18, dez.1939, p.87)

Em torno dessa “virtuosidade individualista que domina”, encontra-se condensada uma série de problemas da arte e da cultura em geral; todavia, mais do que um problema técnico, a virtuosidade propõe um problema moral, uma vez que tal virtuosismo, ao se confundir com o talento individual, se desencaminha e se afasta de sua dimensão principal: a dimensão *artesanal*, capaz de tirar o artista de seu “pedestal de criador onipotente” (SANDRONI, 1988, p.33) para obrigá-lo a dialogar com a realidade. Em outras palavras, a arte deve conter um “justo equilíbrio” com o social, de modo a permitir que o artista desenvolva ao mesmo tempo os conteúdos formais e sociais do fazer artístico.

O que se percebe, pois, é uma tensão entre o projeto estético de Mário e seu respectivo projeto ideológico que perpassa toda sua obra e se acentua a partir de meados de trinta, sobretudo em seus escritos musicais. A consciência da obra de arte como fato estético (isto é, como resultante das projeções de experiências individuais), somada à consciência da função social da arte, aponta para transformações significativas no pensamento do autor sem, contudo, deixar de lado a importância da relação do artista com o material, ou seja, com os aspectos formais inerentes ao campo da arte em si. Como esclarece João Luiz Lafetá, Mário vive com particular dramatismo este embate

entre sua “sensibilidade de artista, cômico das exigências da escritura”, e seus “impulsos de intelectual à procura do melhor desempenho no papel formador da nacionalidade e/ou no trabalho de construção social” (LAFETÁ, 2000, p.154):

O pensamento de Mário de Andrade se estende por sobre todos esses aspectos, detalha-os, busca os meandros de cada um deles, vai atrás de suas implicações mútuas, simplifica-os, complica-os, tenta a síntese. Do esforço para abrangê-los nasce sua obra – por vezes confusa, arbitrária, dilacerada entre tantos rumos, mas sempre incansável na pesquisa da solução clara, lavra paciente nos mistérios da criação e de seus destinos. (IDEM. *Ibidem*)

Preocupado não somente em expor a “teoria de sua prática”, mas também em mostrar tal teoria vazada na própria “forma” – leia-se, na linguagem – as crônicas, além de seu caráter de orientação crítica, inauguram as ambigüidades e contradições do crítico no que se refere à esfera musical, chegando mesmo a enfatizar ironicamente em um dos textos que o que *falta* ao Brasil é “um outro tipo de fome”:

[...] vem o meu amigo filósofo, que pronuncia muito mal o francês, ao repetir muitas vezes por dia a sua madrigalesca interpretação dos defeitos do mundo, em vez de dizer “cherchez la femme”, lhe sai sempre da boca um marxista “cherchez la fome”. Por mais que eu já tenha me dito muitas vezes que “fome” não é palavra francesa e não tenho o direito de meter uma palavra portuguesa em filosofia assim tão parisiense, não há jeito de conservar meu sentimento, e entendo na frase do meu amigo filósofo que no desígnio de todos os defeitos humanos há que procurar a fome. Uma fome qualquer, está claro, há diversas fomes. E o virtuose despluma-se, despenacha-se todo, suas asas se encurtam em bracinhos curtos, o peito generoso da águia vira barriga, o olhar penetrante, genialmente altivo, da grande ave, tem brilinhos saltitantes de olho de papagaio, o virtuose toca uma arquimalabarística [sic] paráfrase de Liszt, do pior, do mais amaneirado Liszt, deformando as melodias sublimes do *Don Juan* de Mozart. Essa e várias outras insuportáveis campaneladas. É de chorar de desespero. O público delira, o público aplaude, o público grita, o público publica! (*Revista do Brasil*, 3ª. fase, ano 2, nº.14, ago.1939, p.98)

Para Mário de Andrade, além de conter a proposta de uma arte de cunho *moral*, como já se observou – a nossa “verdade” musical deveria ser buscada nos sentimentos, no contato com a experiência particular; daí, enfim, a possibilidade de construirmos o *genuinamente nacional*, ou a identidade coletiva. A defesa de tais ideais, note-se, faz com que o pensamento do autor estabeleça de maneira bastante analítica – justamente por pretender atingir o “universal” através do “particular” -, ao contrário das demais propostas que compuseram o nosso movimento modernista.

Tais anseios universalistas, cabe lembrar, não é característica exclusiva do musicólogo Mário e de seu específico projeto de “nação”. Peculiaridade em geral do pensamento brasileiro que nos acompanha desde a geração de 1870, ela aqui se constitui de modo original e contraditório devido à nossa característica histórica de produção e dependência econômica que, como já se disse, culmina na constante adoção e reposição

de idéias vindas “de fora” para pensarmos este país.

A assim denominada “gravitação de idéias” a nós singular traria, pois, conseqüências consideráveis para o nosso campo cultural ao moldar as futuras políticas culturais da Era Vargas com, não obstante, a contribuição de muitos (e a cooptação de outros) intelectuais e artistas brasileiros de vanguarda que encenaram as primeiras correntes modernistas do país. A chamada *geração modernista* brasileira, após a já tão mencionada rotinização do movimento, passa a vivenciar o círculo do poder federal e a colaborar – direta e indiretamente – com as propostas ideológicas do Estado.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. Crônica Musical. *Revista do Brasil*, 3ª. fase, ano 2, nº.9, mar.1939, p.83-89
- _____. Crônica Musical. *Revista do Brasil*, 3ª. fase, ano 2, nº. 14, ago.1939, p.97-98
- _____. Crônica Musical. *Revista do Brasil*, 3ª. fase, ano 2, nº.15, set.1939, p.74-75
- _____. Crônica Musical. *Revista do Brasil*, 3ª. fase, ano 2, nº.18, dez.1939, p.87-88
- BECKER, Paulo. Mário de Andrade: poesia e política. *Revista de Filosofia e Ciências Humanas*. Passo Fundo/MG, ano 15, nº.2, 1999.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- MORAES, Eduardo Jardim de. A estética de Mário de Andrade. In: FABRIS, Ana Teresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas; SP: Mercado de Letras, 1994.
- SANDRONI, Carlos. *Mário contra macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. SP; RJ: Vértice; IUPERJ, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. SP: Cia. Das Letras, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. RJ: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. As idéias fora do lugar. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras; Edusp; FAPESP, 1995.