

***A montanha mágica*, de Thomas Mann**

Thomas Mann, escritor alemão, é considerado um dos maiores romancistas do século XX, tendo conquistado com o seu primeiro romance, *Os Buddenbrook*, o Prêmio Nobel de Literatura (1929). No entanto, *A montanha Mágica* (1924), um dos objetos de análise desta comunicação, é avaliada, pelo próprio autor, como sua obra-prima.

Na palestra proferida aos estudantes da Universidade de Princeton (EUA) em maio de 1939, Thomas Mann relata que a inspiração para escrever *A montanha mágica* surgiu em 1912, na semana em que foi visitar sua esposa em Davos, mais especificamente em um sanatório para tratamento de doenças pulmonares, localizado nos alpes suíços.

Assim como em outras narrativas mannianas, *A montanha mágica* tem como um dos temas a doença, utilizada como metáfora para a sociedade burguesa ocidental. Sob esse aspecto, Hans, protagonista da história, encara a doença e a morte que o rondava como uma crise espiritual da época do pré-guerra, “um documento do estado de alma e da problemática do espírito europeu no primeiro terço do século XX” (MANN, 1996, p. 132).

Em conferência sobre *A montanha mágica* apresentada em Princeton, Mann assevera o caráter desta obra como resposta à problemática urgente dos antagonismos e disputas que transformam o mundo em autodestrutivo. Além disso, a Primeira Guerra Mundial interrompeu a realização do romance, que será finalizado e enriquecido com inúmeras reflexões após a guerra.

Na narrativa, Hans Castorp, protagonista, é filho de família hamburguesa e engenheiro. Hans vai visitar Joachim Ziemssen, seu primo que sofria com a tuberculose. A princípio, havia se programado para uma estadia de três semanas no sanatório de Davos, mas Hans acaba passando sete anos nas montanhas suíças.

No romance, o sanatório pode ser interpretado de modo dualista, ou seja, como sendo inferno e paraíso. A coexistência dessas duas polaridades, tema fáustico por excelência, é

¹ Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná (1965) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1972). Atualmente é professor titular da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e professor titular da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP – Campus de São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil.

² Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – Campus de São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: priscila.topdjian@unesp.br

trabalhada no decorrer de toda a obra. Além disso, não há ação propriamente na narrativa. Trata-se da rotina do sanatório: primeiro café da manhã, descanso, segundo café da manhã, descanso... E assim por diante. Os momentos das refeições são preenchidos por longas conversas entre os hóspedes do hotel. Tais discussões acabam por traçar grandes panoramas das questões filosóficas, estéticas, políticas e literárias da época. Vale salientar que essas digressões filosóficas se caracterizam como marca autoral de Thomas Mann, uma vez que aparecem em todas as suas narrativas e acabam por paralisar a história cronológica do protagonista.

Faz-se importante ressaltar ainda, que, o tempo, relacionado ao trabalho na economia capitalista, da máxima: “tempo é dinheiro”, está suspenso no hotel, porque a luta pela sobrevivência não é necessária, visto que todos os pacientes vivem de renda. Tal problemática do tempo é tema central da obra e o que nos interessa nesta comunicação.

Ao analisarmos o tempo suspenso no romance, somos tomados por uma pergunta aparentemente óbvia: o que é o tempo? No âmbito da filosofia, tal estudo foi desenvolvido por grandes pensadores, a exemplo de Santo Agostinho, mais especificamente no livro XI da sua obra autobiográfica *Confissões*. Do mesmo modo, Immanuel Kant, filósofo moderno, desenvolveu o tema em *Crítica da Razão Pura*, dentre outros pensadores importantes.

Em *A montanha mágica*, a vida de Hans ocorre no tempo, mas qual é a nossa percepção do tempo em um mundo isolado nas montanhas? A concepção do tempo no sanatório vai criar a própria subjetividade dos personagens. Nas montanhas suíças, todos estão à espera da morte, pois a taxa de cura da tuberculose é mínima.

Logo na introdução do romance, intitulada “Propósito”, há um comentário metanarrativo, o primeiro de vários ao longo da obra, acerca da temática do tempo. O narrador atribui às transformações tão profundas provocadas pela guerra a causa da percepção de que a história a ser por contada por ele teria se tornado muito mais velha do que os anos passados desde seu desenrolar.

Os fatos aqui referidos passaram-se há muitos anos já. Estão, por assim dizer, recobertos pela pátina do tempo, e em absoluto não podem ser narrados senão na forma de um passado remoto. [...] desenrolou-se numa época transata, outrora, nos velhos tempos, naquele mundo de antes da Grande Guerra, cujo deflagrar marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar (MANN, 1980, p.13-14).

E é justamente nos comentários metanarrativos a respeito do tempo que o narrador, à semelhança deste procedimento linguístico, utiliza-se da técnica musical *leitmotiv*. Em se tratando de Thomas Mann, os leitores mais assíduos de sua obra podem esperar o uso de tal

recurso. Em sua novela mais famosa *A morte em Veneza*, o *leitmotiv* também faz parte da estrutura material da narrativa, pois está representado pelos mensageiros da morte; tais figuras conduzem o protagonista à ruína, à decadência e à morte.

Para tanto, música e literatura são colocadas por Thomas Mann em um mesmo patamar de prática artística cotidiana: “o romance sempre foi para mim uma sinfonia, uma obra de contrapontos, uma trama temática na qual as ideias desempenham o papel de motivos musicais” (MANN, 1996, p. 611). Além disso, nesta mesma palestra, o autor ressalta a influência da obra musical de Richard Wagner, músico que introduziu o *leitmotiv* em suas óperas: “Não quero de modo nenhum negar esta influência e eu segui particularmente Wagner também no emprego do *leitmotiv* que transferi para a narração” (MANN, 1996, p. 611).

No que diz respeito à obra *A montanha Mágica*, Mann afirma que se trata de um romance sobre o tempo em um duplo sentido: historicamente, porque esboça o quadro interior de uma época, o tempo do pré-guerra europeu, depois porque o tempo torna-se a própria estrutura da narrativa, visto que é utilizado para mudar a extensão dos capítulos e a duração dos eventos relatados: “*A montanha mágica* busca ela mesma e por si mesma a supressão do tempo, a dizer por meio do *leitmotiv* que é a fórmula mágica indicando para o futuro e para o passado” (MANN, 1996, p. 133). Portanto, somente é possível entender as relações musicais e as ideias formadas pelo romance quando já se conhece sua temática e se pode interpretar a sua estrutura de forma não apenas retrospectiva (da história cronológica), como também prospectiva (da antecipação dos acontecimentos).

No início do V capítulo, “Sopa eterna e clareza repentina”, o narrador, apropriando-se da metanarração, comparada à estrutura musical do *leitmotiv*, introduz e comenta uma mudança na estrutura narrativa, mais especificamente na relação entre a extensão dos capítulos do romance e a duração dos acontecimentos.

O fenômeno que se seguirá merece a admiração do próprio narrador para que o leitor não venha a se surpreender demais com ele por conta própria. Enquanto nosso relato das três primeiras semanas da estadia de Hans junto àqueles aqui em cima [...] devorou quantidades enormes de tempo e espaço — cuja extensão corresponde muito bem às nossas próprias expectativas apenas parcialmente admitidas —, a superação das três semanas seguintes de sua visita a esse lugar não exigirá tantas linhas ou palavras e instantes quanto essas páginas, cadernos, horas e dias de trabalho nos custaram [...] (MANN, 1980, p. 279).

Esse comentário aponta para uma mudança narrativa com implicações estéticas claras e intencionais marcadas pela temática do tempo.

Paul Ricoeur (1995) desenvolve em *Tempo e narrativa*, ao longo dos seus três tomos, a tríplice mimese, identificada do seguinte modo na obra de Mann: Primeira mimese, da pré-narrativa, trata-se do tempo da percepção, do propósito da obra, quando o narrador de Thomas Mann comenta a respeito da história a ser contada. Aqui está inserido o recurso metalinguístico, em que o narrador tece comentários a respeito da própria narrativa e do que será narrado, o *leitmotiv* de *A montanha mágica*.

A segunda mimese, do tempo da ação, da intriga, como já havia nos proposto Aristóteles em *Poética*, vai ser problematizado na obra, pois a divisão dos capítulos está relacionada à doença adquirida pelo protagonista: “da mesma forma, os meses e (seis) anos restantes são cada vez menos detalhados cronologicamente na narrativa. O quinto capítulo cobre sete meses; o sexto, um ano e nove meses; o sétimo e último, quatro anos e meio” (RICOEUR, 1995, p.169). Para tanto, a partir do quinto capítulo, a mudança na forma de narrar corresponde à transformação da percepção temporal de Hans, que agora está febril e acamado. O protagonista vai adoecendo e perdendo a noção da passagem do tempo. Além disso, ele tem a impressão de que as refeições que lhe são trazidas se repetem como se fossem sempre “a mesma sopa eterna”.

A terceira mimese se refere à recepção do público. A temporalidade do próprio leitor prevista no “Propósito” em que o narrador atribui às transformações tão profundas provocadas pela guerra a sensação de que a história a ser por contada teria se tornado muito mais velha do que os anos passados desde seu desenrolar. Há também as variações imaginativas, porque o narrador não vai se preocupar com as datas exatas do acontecimento.

O desenvolvimento das três mímeses no romance tornam o comentário metanarrativo ainda mais complexo, fato que nos permite interpretá-lo como um elemento de detalhamento extremo no romance, cuja função é simbolizar a temporalidade do próprio narrar, pois são nesses comentários metalinguísticos que o narrador enfatiza a crescente discrepância entre a temporalidade do narrar e a cronologia da história narrada, que se torna cada vez mais difícil de ser retratada.

Além disso, o aumento gradual da extensão e da complexidade dos comentários metanarrativos a cada capítulo possui o potencial de influenciar diretamente a performance da leitura e a percepção temporal do próprio leitor, que, assim como o protagonista, perde os referenciais cronológicos.

De outro modo, o uso da metalinguagem na obra, de acordo com Luigi Pareyson (1966, p. 75), é resultado de uma gênese formativa dirigida por ela mesma e incluída nela mesma. A metalinguagem atua na própria obra como forma formante, bem antes de se concluir como

forma formada, além disso: “a antecipação da forma não é propriamente um conhecimento preciso e uma visão clara, porque a forma existirá somente com o processo concluído e executado. Trata-se verdadeiramente de um presságio”.

À semelhança das três mimeses, Pareyson institui uma conexão entre os três momentos basilares da experiência da arte; são elas: a gênese, a forma acabada e a interpretação. Interpretação, nesse caso, pode ser definida como: “uma forma tal de conhecimento na qual, por um lado, receptividade e atividade são inseparáveis, e, por outro, o conhecido é uma forma e o conhecedor é uma pessoa” (PAREYSON, 1966, p. 18). A forma artística não é somente expressão de um mundo acabado, mas, sim, uma fenda que proporciona o diálogo constante, em virtude de ser fonte de significados, propícios a provocar, de modo sempre renovado, a realidade à sua volta; além de transformar o lugar do indivíduo e das coisas no interior dessa realidade.

Segundo Pareyson, não existe arte fora da interpretação que se dá dessa arte, uma obra torna-se arte somente na interpretação que dela se dá. Não há arte senão na interpretação, mas, ao mesmo tempo, é necessário dizer que não há interpretação sem arte, sem a possibilidade de reflexão e recriação da obra.

***Macunaíma*, de Mário de Andrade.**

Quatro anos depois da publicação de *A Montanha Mágica*, Mário de Andrade conseguiu publicar com recursos próprios *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Foi uma edição, de 800 exemplares, cujo gênero se definiu em 1937, quando essa narrativa foi publicada pela Livraria José Olímpio. Diferentemente de Thomas Mann, que tratou, em conferência, de sua obra mais conhecida, Mário de Andrade jamais tratou publicamente de sua rapsódia, embora em cartas a seu amigo, o poeta Manuel Bandeira, tenha confessado suas dúvidas e seu pessimismo quanto à recepção crítica da narrativa que hoje tem sido avaliada como sua obra-prima. Queremos dizer com isso que a única caracterização que aponta para a estrutura ou inspiração musical, a saber, “rapsódia”, vem como um apostrofo classificatório apenas na segunda edição. Mário de Andrade recusava a classificação de “romance” pura e simplesmente. A proposta que fazemos agora para identificação da estrutura dessa narrativa complexa, remete-nos à suíte barroca ou, mais especificamente, à suíte criada por Johan Sebastian Bach, autor que Mário de Andrade considerava ser o maior dos músicos da terra. Diferimos, portanto, um pouco, repetimos “um pouco”, das caracterizações que encontramos em quatro estudos sobre *Macunaíma: Roteiro de Macunaíma*, de Manuel Cavalcanti Proença

(1978); *O Tupi e o Alaúde*, de Gilda de Melo e Souza (1979); *Morfologia do Macunaíma*, de Haroldo de Campos (1973), e *A pedra mágica do discurso*, de Eneida Maria de Souza (1988). As análises e interpretações aí existentes se sustentam dentro dos objetivos a que visam atingir.

Mário de Andrade demorou quase dez anos para caracterizar sua obra como rapsódia. Nesse período, não via com bons olhos a classificação como romance e preferia “história” ou, com certa relutância, “romance folclórico”. Segundo Telê Porto Ancona Lopez (1983, p. 427), com a qual concordamos, “a classificação definitiva do texto [como rapsódia] tardará, talvez porque seu inteiro alcance só lhe tenha chegado com o repensar e com as análises da crítica”. No “repensar” é que encontramos as fundamentações pessoais do autor para registrar sua obra como rapsódia e a base de nosso argumento para vê-la como suíte.

Em seu “Ensaio sobre a música brasileira” (ANDRADE, 1972), há um trecho sobre danças de tradição oral e respectivas formas musicais que o levam a escrever:

E além de serem formas isoladas fornecem fundo vasto pra criação das Suítes de música pura. E si a métrica das nossas danças obedece no geral à obsessão brasileira da binaridade, os ritmos, os movimentos são variadíssimos e com eles o caráter também. A forma de Suíte (série de danças) não é patrimônio de povo nenhum. Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes pracedados, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música “pra acabar” constituída pela junção de várias danças de forma e caracter distintos. E se de fato não basta essa brincadeira possivelmente de importação, não sei, pra justificar a forma de suíte como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações também. Nas rodas infantis é comum a piasada ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suítes com sucessão obrigatória de peças [...]. A mim me repugnava apenas que suítes nossas fossem chamadas de “Suíte Brasileira”. Porquê não “Fandango”, palavra perfeitamente nacionalizada? Porquê não “Maracatu” pra outra de conjunto mais solene? Porquê não “Congado” que tantas feitas perde seu ritual de dança dramática pra revestir a forma da música pura coreográfica da suíte? [...]

Imagine-se por exemplo uma Suíte:

- 1 - Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);
- 2 - Cateretê (binário rápido);
- 3 - Coco (binário lento), (polifonia coral), substitutivo de sarabanda;
- 4 - Moda ou Modinha (em ternário ou quaternário), substitutivo da ária antiga);
- 5 - Cururú (pra utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado)
- 6 - Dobrado (ou Samba ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final).

Suítes assim, dentro da preferência ou inspiração individual a gente pode criar numerosíssimas (ANDRADE, 1972, p. 67-69)

A citação foi longa, mas necessária para que tenhamos em mente o fato de que esse ensaio foi publicado no mesmo ano da primeira edição de *Macunaíma*, bem como o fato de que a ideia de suíte como forma musical pura se ancorava no fato de que tal forma consistia um desnivelamento para cima das formas populares “ajuntadas” numa peça só.

Telê Ancona Lopez (1983, p. 427) gosta de lembrar que a qualificação de “rapsódia” feita por Mário de Andrade permite-nos dizer que Mário se apresenta no livro como um rapsodo. Se formos ao “Epílogo” de Macunaíma leremos:

Tudo ele (o papagaio) contou pro homem e depois abriu as asas ao rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, o herói de nossa gente. Tem mais não (ANDRADE, 1978, p. 148).

A suíte, como forma musical, é tratada por Mário de Andrade (1967) em sua *Pequena História da Música*, livro em que Johan Sebastian Bach é guindado ao ponto mais alto ao qual pudera chegar a música, como se ela estivesse sendo anunciada pelos músicos anteriores, tornando-se ele o porto final de todas as buscas. É Bach “quem vai dar a musicalidade suprema para a forma da Suíte (Suítes Francesas e Inglesas)” (ANDRADE, 1967, p. 105).

Tratando dessa forma, Mário insiste sobre o vínculo da suíte com a música popular especificando com mais detalhes os seus elementos constitutivos:

A Suíte é antiquíssima e a gente encontra a base dela na música popular. É muito comum, no povo, a união de peças musicais distintas, todas de caráter coreográfico, para formar obras complexas e maiores. Os Fandangos do sul paulista, os Cateretês, do centro brasileiro, os Cabocolinhos nordestinos são, no Brasil, formas populares primárias das suíte. Na Europa os compositores se acostumaram desde muito cedo a unir danças aos pares – o que também é costume popular. A Pavana e a Galharda eram um desses pares, e se tocavam juntas. Da mesma forma a Gavota e a Museta viviam geralmente ajuntadas, e logo se generalizou o costume de unir dois Minuetes, o segundo com o título de Trio. No século XVI a suíte para pequenos conjuntos instrumentais principia sendo sistematizada nos países germânicos, e no século seguinte já é comum por lá. Quem parece ter aplicado pela primeira vez a suíte pra instrumento polifônico solista, foi o virtuose francês Champion de Chambonnières, fixando a base da Suíte Francesa (Alemanda, Corrente, Sarabanda e Giga) (ANDRADE, 1967, p. 105).

Unindo as pontas soltas até agora, podemos imaginar, como aconselha Mário de Andrade, uma suíte segundo Johan Sebastian Bach, francesa ou inglesa, cuja base era a acima descrita, mas com interpolações de modo que passamos a ter: Prelúdio + Alemanda + Corrente + Sarabanda + minueto ou bourré ou gavota ou anglaise + giga. A Sarabanda constitui o movimento central, com andamento lento e duas tonalidades, distinguindo-se das outras no andamento e na tonalidade. Podemos homologar essa estrutura com a “arquitetura” de Macunaíma?

A obra está dividida em 17 capítulos que narram as ações do herói sem nenhum caráter desde seu nascimento até sua morte. Há um epílogo voltado para o esclarecimento de que

modo o rapsodo Mário de Andrade ficou sabendo da vida de Macunaíma e de que modo ele narrou.

O capítulo IX, que ocupa o centro, diferencia-se pelo fato de ser epistolar e, sendo epistolar, mudar a interlocução. Macunaíma assume a posição de emissor do discurso e as suas súditas indígenas, o papel de receptoras. Mário de Andrade cria, desse jeito, pelo menos duas tonalidades discursivas; a da referencialidade narrativa e da conatividade epistolar. Quem lê o capítulo é o leitor de *Macunaíma*, quem lê as cartas são as personagens imaginadas pelo leitor. Estamos, pois, diante da simultaneidade polifônica sobre a qual o autor modernista havia falado no “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada* e no ensaio de poética “A Escrava que não é Isaura”. São essas duas presenças discursivas que nos permitem afirmar que, em termos de suíte, o capítulo se identifica com a Sarabanda. Isto quer dizer também que os capítulos anteriores pedem as aproximações homológicas com o prelúdio, a alemã e a corrente. E os posteriores com uma ou várias das interpolações reservando-se o último, *Ursa Maior*, como a parte homóloga da Giga.

Esta breve leitura não pode esconder a importância estrutural do IX capítulo, que Mário de Andrade conservou apesar dos conselhos de seu amigo Manuel Bandeira. Bem no centro de sua narrativa fantástica, e parecendo um corpo estranho, as *Cartas pras Icamíabas* com sua duplicidade discursiva desenvolve outros contrapontos: o pastiche classicizante (imitação equivocada do estilo de Manuel Bernardes e Frei Luiz de Sousa), a empostação erudita ironizada pelas formas vocabulares corrigidas e contaminadas pelas obsessões erótico-sexuais do herói, a crítica do estilo “lusíada” preconizada pelos acadêmicos etc. Também não podemos nos esquecer do canto pontado que traduz as narrativas ditadas pelo papagaio que acompanhou o herói e pode testemunhar seus feitos.

Chama-nos atenção, por fim, que a suíte mobilizada por nosso modernista constitui uma das realizações de sua primeira poética, aquela que se explicitou como programa de seu fazer artístico no “Prefácio Interessantíssimo” e n’ *A Escrava que não é Isaura* e que se concretizará no ensaio *Mestres do Passado*, de 1921, pautado sugestivamente pelas diferentes partes de uma missa de réquiem, nos poemas de *Pauliceia Desvairada* (especialmente “As Enfibraturas do Ipiranga”, que ele denomina de “Oratório Profano”), de Losango Caqui e de Clã do Jaboti.

O romance e a rapsódia

Devemos salientar que essa mobilização das formas musicais (populares ou eruditas) já acontecia desde o último quarto do século dezenove, acentuando-se e intensificando-se a

partir do Simbolismo. Este fascínio artístico pela música e suas técnicas expressivas nos ajudam a aproximar Thomas Mann e Mário de Andrade. No Simbolismo e desde sua base, o Decadentismo, a música passa a ser considerada a referência artística fundamental para a criação poética segundo três orientações possíveis: a) como instrumentação sonora ou expressão sensível das sensações audíveis (a linha de Verlaine); b) como dinamogenia criativa da interioridade, que mobiliza os sonhos e as visões (linha de Rimbaud); c) como pauta estruturante da linguagem (i.e. partitura), portanto, intelectualmente pensada (linha de Mallarmé). Como acabamos de ver, *A montanha mágica* e *Macunaíma* se conduzem pela terceira diretriz, que domina sobre as outras, acenando para o fundo metalinguístico.

Se nos voltarmos agora para a mimese, segundo a proposta hermenêutica de Paul Ricoeur, verificamos que: a) embora as duas obras tenham aparecido na terceira década do século XX, a de Mann refere o período anterior à primeira grande guerra, ainda que deixe vestígios de período posterior; enquanto a obra de Mário de Andrade se apoie no contexto histórico do início da industrialização brasileira (participação ativa dos imigrantes estrangeiros, primeiro deslocamento da população rural para as grandes cidade) com ênfase na mentalidade dos homens cultos que buscam identificar o caráter nacional ou, se quisermos, a possível identidade da nação: b) a diferença maior (afora a da língua) encontra-se na composição da intriga, não só porque na obra de Mann, o tempo, sua percepção e problematização afetam o cerne mimético, mas porque na obra de Mário de Andrade se exprime uma dissonância harmônica entre o não-tempo mítico e o tempo da ação das personagens, igualmente realizadas por contrapontos polifônicos possíveis na composição da suíte; c) já a refiguração (mimese III), por demandar a ação da leitura, pode ser exemplificada pela leitura que acabamos de fazer.

Para finalizar, podemos nos valer de uma contribuição estética, fornecida por Luigi Pareyson, que nos leva ao procedimento construtivo típico daquelas obras que se vinculam à tradição. Tanto o *leitmotiv* quanto a *suíte* são “formas musicais formadas”; entretanto ao se tornarem elementos estruturantes de obras literárias tornam-se “formas formantes”. Foi o que se deu com *A montanha mágica* e *Macunaíma*.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins INL, 1972.

_____. *Entrevistas e depoimentos*. Organização de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

_____. *Pequena história da música*. 6. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Tradução de Hebert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MISKOLCI, Richard. A montanha mágica, de Thomas Mann – uma concepção política peculiar. Introdução à montanha mágica. *Perspectivas*, São Paulo, v. 19, p. 131 - 142, 1996.

PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica*. Milano: Marzorati, 1966.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* – Tomo II. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus editora, 1995.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde — uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.