



Macunaíma: un libro y una película audaz

Helena Bonito Couto Pereira

Escrito por Mário de Andrade sin interrupción, durante un breve periodo de vacaciones, en 1926, *Macunaíma* es el resultado de la combinación original de numerosos textos escritos; no solo de autores literarios y viajeros, sino también provenientes de la tradición oral y escrita, predominantemente ibérica y brasileña. Es una obra de enorme potencial creativo, en la que leyendas, supersticiones y rituales se reintroducen por medio de una expresión innovadora, con la apropiación paródica de proverbios, dichos, refranes y otros componentes que dieron forma al estilo transgresor característico de la primera generación modernista en Brasil.

Tan sorprendente como este texto fue su traslado al cine, con la dirección de Joaquim Pedro de Andrade, en 1969. El cine brasileño vivía una verdadera explosión de creatividad, dedicado a los temas nacionales, desencadenada por Glauber Rocha pocos años antes, con el *cinema novo*, que tuvo el mérito de llevar al gran público producciones que exponían y cuestionaban la realidad social brasileña. Siguiendo ese movimiento se inauguraba poco después el *tropicalismo*, que, abarcando música, danza, teatro y poesía, impregnó todos los sectores artístico culturales brasileños.

Una oportuna crítica voluminosa y consistente ya puso de manifiesto las fuentes de *Macunaíma*, que el autor nunca ocultó. Estudio fundamental en ese conjunto es el *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença (1974), que cumple la extenuante tarea de identificar los «libros-guía» que fundamentaron la creación. Fueron fuentes esenciales, en la investigación de Mário de Andrade, el segundo tomo de la obra de Koch-Grümbert, *Von Roraima zum*

Orinoco. II Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná, de la que provienen la mayor parte de las leyendas; *A língua dos caxinauás*, de Capistrano de Abreu, y *O selvagem*, de Couto de Magalhães. Por la propia configuración hidrográfica del Brasil leyendas y mitos indígenas se unen frecuentemente a elementos acuáticos. Igualmente esencial para comprender esa narración es el estudio de Telê Porto Ancona Lopes, *Macunaíma, a margem e o texto*. Así, caminando por senderos parcialmente ya recorridos por otros críticos, este trabajo enfoca la presencia y el significado de las aguas, o específicamente, de los ríos brasileños y de las entidades que a ellos se asocian, en las dos versiones, la literaria y la cinematográfica, de esa obra fundamental de la literatura brasileña.

Si el libro ingresó y se mantiene en el canon literario brasileño, la película no solo tuvo recepción positiva por parte de la crítica especializada, sino que resistió valientemente el paso del tiempo, al revelarse capaz de suscitar estudios amplios, como el antológico *Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, publicado por Randal Johnson en 1982.

Seguramente, concebida como un gran reto, el guión de *Macunaíma* debió superar dificultades de todo tipo, pues para empezar, el texto es refractario a cualquier clasificación convencional. Algunos componentes de la mitología indígena pueden haber inducido a Mário de Andrade a clasificar su obra como «rapsodia» y reafirman su propósito de ir adelante con los procesos de composición con base en motivos de la cultura popular. Gilda de Mello y Souza (1979) estudia a fondo ese aspecto, destacando que se trata de una rapsodia brasileña, en tiempo y espacio legendarios, pero sin los personajes imprecisos que habitualmente pueblan el mundo de la rapsodia. Cavalcanti Proença señala el parentesco de *Macunaíma* con las gestas medievales, gracias al carácter de sobrehumanidad y de maravilloso, con el consiguiente menosprecio por la verosimilitud en lo que se refiere a espacio y tiempo. El protagonista encuentra al «Bacharel de Cananéia» y al padre Bartolomeu de Gusmão, personajes históricos del periodo colonial, al Negrinho do Pastoreio, al Currupira y tantos otros personajes del folclore brasileño (cf. Andrade 1985). Recorre regiones del extremo Sur al Norte del país, huyendo eventualmente, para Venezuela o para Argentina. Dialoga con los animales, como en la escena en que los tres hermanos cambian de color, ante el pasmo de los pájaros y monos, y el protagonista les grita: «Nunca viu não?» y todos huyen en desbandada. Afinidades de *Macunaíma* con el género picaresco también tienen sustentación, en la medida en que la narración está centrada en el antihéroe que, mezcla de vencido y vencedor, lucha para soslayar las adversidades, teniendo éxito en situaciones desastrosas, ridículas y hasta escatológicas. A pesar de que el «herói da nossa gente» vence numerosos episodios, llega al final solitario e infeliz, terminando como el «defunto sem choro» del que nos habla el narrador.

Como en las narraciones sencillas, los personajes experimentan metamorfosis: retornan al estado inicial, o viven situaciones propias de lo fantástico o de lo maravilloso, como, para mencionar apenas un ejemplo, la muerte de los protagonistas, que simplemente se transforman en Beta del Centauro y Osa Mayor.

Considerando el espacio como uno de los componentes esenciales de la narración, no es difícil percibir que la configuración hidrográfica de la Amazonia siempre destacó su presencia en mitos y leyendas indígenas. Estos y otros componentes deberían ser tratados con seguridad, en la transposición de la obra para el código cinematográfico, sin que se pierda el tono de parodia, la miscelánea entre cultura popular y folclore, asociados a la fábula que el narrador desea contar. Respecto a eso, afirma Johnson:

Quando um cineasta decide traduzir um texto literário, popular ou não, o filme tem como origem um modelo já estabelecido, e inevitavelmente [...] precisa desviar do modelo enquanto permanece dentro de seu espaço semântico geral. Pode-se dizer, segundo os argumentos delineados acima, que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original. (1992: 10)

La película es sorprendente desde el inicio. El párrafo inicial narra el nacimiento del «herói» y es una parodia de una obra maestra del romanticismo brasileño. Se escucha una voz en *off*, diciendo: «No fundo do mato virgem...». Para garantizar el tono de farsa y muchas veces grotesco, se coloca el parto como escena inicial, en el que después de gritos aterradores, un bebé negro, representado por el conocido actor Grande Otelo, adulto, pero de baja estatura, nace de una indígena anciana, blanca y de cabellos grises, genialmente representada por el actor Paulo José, travestido y envejecido. El efecto hilarante le asegura al espectador que la película se afilia al mismo linaje de humor, combinado con lo grotesco, en el que se inscribe el libro.

El espacio, centrado en el tema del agua, sintetiza el deambular del protagonista, un indio que abandona «sua querência» en la Amazonia, vive grandes aventuras en São Paulo y algunas peripecias en Río de Janeiro, metrópolis que son lo opuesto a su tierra natal, y acaba por volver a las márgenes del Uraricuera, donde nació y donde encuentra su melancólico final.

Mário de Andrade concibe como escenario inicial el interior de la Amazonia, refiriéndose, ya en el primer párrafo, al silencio inmenso «escutando o murmurejo do Uraricuera» en el momento del nacimiento del héroe. Los ríos tienen un papel preponderante, más que las lagunas, las cascadas y el mar, todos presentes en diferentes episodios. El Uraricuera, referencia geográfica de la tribu, garantiza la supervivencia de todos, por medio de la pesca y se constituye en la única vía de transporte.

El agua

Estudios filosóficos y mitológicos designan, desde hace mucho tiempo, al agua como fuente de vida. En *L'eau et les rêves*, Gaston Bachelard (1992) profundiza la cuestión, tratando las múltiples potencialidades simbólicas del agua desde el punto de vista de la imaginación y relacionándola con algunos «complejos» o mitos (Caronte, Ofelia, Narciso), o a obras literarias, como la de Edgar Allan Poe. Lo más relevante, en esa obra, es que se establece una tipología que comprende: aguas claras, primaverales y corrientes; aguas profundas, durmientes o muertas; aguas compuestas; aguas maternas y aguas femeninas. A cada tipo de agua corresponden imágenes que pueden ser huidizas, como las aguas que corren, o también capaces de evocar la muerte, como las aguas profundas.

En este estudio, nos interesa directamente lo que Bachelard denomina aguas primaverales (*eaux printanières*, en el original), que valorizan la renovación, el renacimiento que llega con la primavera:

La fraîcheur imprègne le printemps par ses eaux ruisselantes: elle valorise toute la saison du renouveau. Esse frescor vem acompanhado de sons: Fraîche et claire est aussi la chanson de la rivière. Le bruit des eaux prend em effet tout naturellement les métaphores de la fraîcheur et de la clarté. Além disso, dans le ruisseau parle la Nature enfant. (Bachelard 1942: 43)

Las aguas límpidas sugieren también purificación: «c'est le rêve de rénovation que suggère une eau fraîche. On plonge dans l'eau pour renaître rénové» (Bachelard 1942: 166).

Por otro lado, las aguas profundas resultan de un proceso: «toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir», y así despiertan la imaginación para la disolución y la muerte: «contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir» (Bachelard 1942: 59).

En el primer capítulo, el Uraricuera puede clasificarse como un río de «águas primaveris», pues el nacimiento del héroe y el murmullo del río representan, en conjunto, la renovación. La película reproduce las escenas de ese Uraricuera «primaveril», en el que todos se bañan, desenfadados y en el que el protagonista se revela como un incorregible perezoso, mujeriego y deshonesto. En la adaptación cinematográfica, ante la evidente necesidad de seleccionar episodios, los primeros capítulos del libro tuvieron preferencia. Por lo tanto, se amplía en la pantalla el fragmento que señala la ingenuidad de los hermanos ante el protagonista, pues este «espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e

nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaimuns diz-que habitando a água-doce por lá» (Andrade 1985: 9). Las acciones del protagonista ya lo caracterizan por la lujuria y por la amoralidad, pero el ambiente de las aguas representa la vida en armonía con la naturaleza. En la película, una frase de la madre se refiere a la «pouca vergonha» para llamar la atención del espectador sobre las acciones del protagonista que siempre escarnece a sus hermanos.

Sin embargo, en seguida se rompe el equilibrio representado por la vida en la selva junto a las aguas. Maanape, hermano de Macunaíma, al matar un delfín para que todos pudiesen comer, despertó la ira del «sapo Maraguigana, pai do boto», que les mandó la inundación y, como consecuencia de esta, toda la comida se pudrió. El delfín es un animal de fuerte presencia en la mitología amazónica, frecuentemente relacionado con la sexualidad y la procreación. En el caso de *Macunaíma*, el delfín también se asocia a la destrucción y a la muerte, asociación que se fundamenta en una leyenda de la tribu de los caxinauás, según lo relata Capistrano de Abreu; en cambio el Maraguigana se identifica con el espíritu que anunciaba la muerte, según el relato de otro estudioso del período colonial, el Padre Simão de Vasconcelos. En las proximidades de las aguas primaverales ya existen las aguas que anuncian muerte, como veremos más adelante.

Elección

Entre lo que fue escogido para realizar el guion, como se afirmó anteriormente, numerosos episodios se excluyeron, entre ellos el que habría motivado el «fome no mocambo». Eso no impidió que la película representase el dramatismo de la situación, realizada por medio de una estilización genial: sobre una fina capa pantanosa, de arcilla encharcada, los personajes esperan, desnutridos y prácticamente inmóviles, el desarrollo de los acontecimientos. Macunaíma ya había descubierto comida, pero no permite que la madre la comparta con sus hermanos. En lo que respecta a las aguas, a pesar del tono plateado, son aguas estancadas, que representan sufrimiento y muerte. Al darse cuenta del egoísmo irremediable del protagonista, la madre lo abandona en un claro y Macunaíma solo conseguirá regresar a la choza después de diversas peripecias, entre ellas la persecución del Currupira y la salvación por la «cotia». Macunaíma descubre el camino de vuelta para el sembrado, pero no se restablece la convivencia anterior con la familia, pues él será el causante involuntario de la muerte de su madre, rodeada de componentes fantásticos asociados a leyendas indígenas. En la adaptación cinematográfica, este episodio se redujo a una escena rápida, con la elipsis de las detalladas circunstancias explícitamente narradas en el libro.

Después de la muerte de la madre, los tres hermanos (Macunaíma, Maanape y Jiguê) se alejan del Uraricuera y en seguida encuentran a Ci, *mãe do mato, rainha das icamiabas*, con la que el héroe vive un breve período que será el más importante de su vida, la plenitud de una relación amorosa (no solo erótica, como siempre le sucedía) y la constitución de una familia. Además de perder a su amada, el protagonista en seguida pierde el único recuerdo que ella le dejó, «la muiraquitã», que será motivo de intensa búsqueda. Descubre que la muiraquitã, tragada por un tracajá, fue encontrada por un mariscador y vendida a Venceslau Pietro Pietra, el gigante Piaimã, residente en São Paulo.

Es en este aspecto que radica la principal diferencia entre libro y película: elegir una versión radicalmente actual —contemporánea del periodo de lucha armada, aunque camuflada, contra la dictadura militar—, en la que el director caracteriza a Ci como una guerrillera urbana. A pesar de que los beneficios sean considerables, desde el punto de vista de las posibles interpretaciones políticas e ideológicas, la narración pierde el principal vínculo del protagonista con la Amazonia, pues, en el libro, Ci es la «imperatriz das amazonas, rainha das icamiabas». En ese mismo sentido, desaparece la motivación del viaje de los tres hermanos a São Paulo, que en el libro surge por el deseo de recuperar la muiraquitã.

El río, el lugar de su pérdida más significativa, es también la vía por la que Macunaíma se aleja de sus orígenes para dirigirse a la «civilização». Emprende un viaje por el Araguaia, «por catingas rios corredeiras, gerais, corgos, corredores de tabatinga matos-virgens e milagres do sertão». Por el Araguaia transita la carga material, enriquecida con contenidos ideológicos y culturales. Los *selvagens* se encaminan hacia la *civilização*, después que obtuvieron de las icamiabas, súbditas de Ci y de Macunaíma, los «quarenta vezes quarenta milhões de bagos de cacau» necesarios para su estadía en la ciudad grande. Hay relatos de viajeros sobre el cacao, que servía como moneda de trueque en algunas regiones del Brasil, la Amazonia inclusive. El protagonista conocía con antelación el costo de la entrada en el mundo dicho civilizado y en él consolidaría su entrada al aplicar el cacao en la bolsa de valores, episodio en el que el autor desenmascara la supuesta ingenuidad del *selvagem* ante la civilización. En la película, el desplazamiento del personaje Ci para el mundo urbano conduce a la pérdida de la motivación para el viaje y, por lo tanto, no existe la ayuda económica ofrecida por las icamiabas al protagonista.

De cierta forma, libro y película convergen en la travesía, cuando las aguas aún primaverales, dan pertinencia a un nuevo componente mágico, en el episodio en el que los personajes encuentran el agua encantada. El baño en esa agua transforma a Macunaíma en un joven rubio de ojos azules, deja a Jiguê color bronce y a Maanape le permite apenas blanquear la palma de las manos y de los pies. En la película, aunque la cueva sea sustituida

por una fuente, se preserva el componente mágico de la metamorfosis del héroe que se vuelve blanco, pero no sucede lo mismo con sus hermanos.

La larga travesía los lleva finalmente a São Paulo, ciudad situada en las márgenes del Tietê, que se vuelve una referencia geográfica para el protagonista, como había sido el Uraricuera en su infancia y adolescencia. El transporte en canoas en el libro, será sustituido por un «pau-de-arara» en la película, resaltando la distancia entre un relato de los años veinte y otro de los años sesenta. Al debutar en sus aventuras paulistanas, Macunaíma proyecta el mundo salvaje del que procede. Guerrillera urbana, Ci concentra las características de la mujer llena de erotismo y agresividad en correspondencia con la «imperatriz das icamiabas». En la escena de la seducción, exceptuadas las diferencias de ambiente (en la Amazonia o en São Paulo), la pasión y el ímpetu se mantienen.

La relación paradójica entre barbarie y civilización se articula en la «Carta pras icamiabas», lamentablemente ausente en la versión cinematográfica. Con ironía, el narrador transfiere la voz al personaje, que describe la «civilização», especialmente a partir de los costumbres sexuales y del mercantilismo que controla las relaciones humanas. Así, el protagonista les escribe a las icamiabas que los guerreros civilizados prefieren a las damas «dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro —o “curriculum vitae” da Civilização». En la misma carta, vuelve en forma de parodia a la «Carta» de Pero Vaz de Caminha, y describe la ciudad de São Paulo: «É São Paulo construída sobre sete colinas, à feição tradicional de Roma, Cidade cesárea, “capita” da Latinidade de que provimos; e beija-lhe os pés a grácil e inquieta linfa do Tietê. As águas são magníficas, os ares tão amenos quanto os de Aquisgrana e Anverres...». En ese contexto, recurriendo a Bachelard, podemos considerar también al Tietê como un río de aguas primaverales.

La recuperación del talismán consiste en una secuencia grotesca con el agregado, en la película, de elementos de la tradición culinaria brasileña. En el libro, el antagonista es un «regatão peruano», paradójicamente denominado Venceslau Pietro Pietra, que valora la culinaria peninsular. Venceslau capturó Macunaíma para hacerlo picadillo y dejarlo caer en el guisado que su mujer Ceiuci, cocinaba en el piso inferior de la casa. Sin embargo, el protagonista, consigue engañarlo, cambiar de lugar y es el propio Venceslau que cae en el tacho, gritando: «Falta queijo!».

Lo grotesco de esa muerte individual en el guisado se intensifica en el cine: el protagonista consigue finalmente entrar en la casa de Venceslau, en el momento en que se realiza una fiesta con bingo, junto a la piscina. En el mejor estilo antropofágico, la piscina está repleta de carnes, huesos y vísceras de seres humanos, simulando una inmensa *feijoada*. A los que pierden en el bingo los arrojan a la piscina, para ser muertos

y devorados. De forma similar a lo que ocurre en el libro, Macunaíma consigue cambiar de lugar con Venceslau, que cae y muere.

Al recuperar finalmente su talismán, el héroe realiza la travesía en sentido inverso. En el libro, ambas travesías asumen carácter simbólico: si la primera concretó la búsqueda, tema consagrado en la literatura desde la *Demanda do Santo Graal*, la segunda revela su resultado fructífero apenas en apariencia porque se produce bajo la égida del desencanto y de la frustración, medidos en las palabras del protagonista: «Muiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela». Cuando consideramos que la película puede «adquirir significância autônoma», como dice Randal Johnson, con relación a la obra que le dio origen, tal vez debamos identificar como punto de menor significación la pérdida de la motivación para el viaje. La cuestión se relativiza todavía si consideramos que la llegada de los hermanos a São Paulo es un simulacro de la llegada de los inmigrantes norteamericanos, estimulada por la industrialización a partir de la década de 1950. O sea, todavía hay motivación, aunque es diferente y menos consistente que la de la obra original.

Retornando al punto de partida, el protagonista intenta reintegrarse a su verdadero origen, en la *barbarie*. No obstante, lleva consigo marcas culturales indelebles del *mundo civilizado*. Así,

depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Patek e o casal de galinha Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha. Não possuía mais nem um tostão do que ganhara no bicho, porém lhe balangando no beijo furado pendia a muiraquitã. (Andrade 1985: 107)

¿Qué pueden representar estos tres elementos, todos de origen extranjero? En el mundo con lógica propia de Macunaíma, estas adquisiciones suenan como algunas extravagancias más del personaje. El revólver, de nada le serviría en su mundo primitivo, pues ya dominaba los medios de caza, pesca y defensa. El reloj evidentemente se muestra como un objeto de poca utilidad, pues el paso del tiempo se mide por la observación de fenómenos naturales. El gallo y la gallina pueden significar la introducción de un elemento de la naturaleza que paradójicamente, al ser transplantado desde el mundo civilizado, causa extrañeza. En la película, el protagonista vuelve con la guitarra al hombro, la televisión y el ventilador, con lo que se mantiene y se radicaliza la significación: íconos de la civilización (y de la cultura de masas, como la tele) se exponen en toda su inutilidad en el contexto de la «barbarie».

La vuelta a la Amazonia, o la travesía de regreso, se describe más detalladamente que la partida. El narrador se refiere a componentes del paisaje y enriquece el relato con

el protagonista entonando canciones de origen popular. No falta la referencia a la «cantiga peguenta das uíaras», personajes seductores que viven en las aguas, encontrados en numerosas culturas primitivas, en convergencia con mitos similares desde la Antigüedad clásica. Si al partir se destacó la aventura del baño en la cueva del «Sumé», al regresar Macunaíma se enreda con Oibê, un gusano gigante que lo persigue como lo hizo el Currupira en el inicio del libro. Esa fuga se inspira en una leyenda relatada por Barbosa Rodrigues en *Poranduba amazonense* (ápuđ Proença 1974: 132).

El viaje termina el día que «atingiram as cabeceiras de um rio e escutaram perto o ruidejar do Uraricuera» y, en seguida, «se enxergou o pauê trapacento malhado de vitórias-régias escondendo os puraquês e os pitiús e pra diante do bebedouro da anta se viu o roçado velho agora uma tigüera e a maloca velha agora uma tapera. Abicaram e entraram na tapera».

Los tres hermanos vuelven sintiéndose «marupiaras», triunfadores, victoriosos por la recuperación de la muiraquitã, pero encuentran apenas las ruinas de un mundo que desapareció. Son infructíferas las tentativas para recuperar lo cotidiano ya vivido. Todo lo que sucede después son infortunios: la desaparición de los hermanos, la soledad del héroe, acompañado solamente por la aruaí y, el golpe final, en un día de mucho calor, en el segundo episodio del baño en la laguna, al son del canto de la Uíara, la «cunhã lindíssima», habitante de las aguas. El río significó travesía, el mar significó un momento de pausa en esa travesía, pero es en la laguna que el héroe encuentra su fin. Un fin transitorio, pues siendo posibles todas las metamorfosis, Macunaíma se transforma en el «brilho inútil» de la Osa Mayor.

Por lo tanto, las aguas claras de la laguna contienen a Uíara que elimina al héroe. En ese punto, vale retomar otros aspectos de la clasificación de Bachelard, considerando el agua sombría, «l'eau qui va absorber toute souffrance» (Bachelard 1942: 59). Siendo agua de laguna, también es agua densa y permite una analogía con lo que el filósofo francés afirma, en el caso de un estudio sobre Allan Poe:

La rêverie commence parfois devant l'eau limpide, toute entière em reflets immenses, bruissant d'une musique cristalline. Elle finit au sein d'une eau triste et sombre, au sein d'une eau qui transmet d'étranges et de funèbres murmures. La rêverie près de l'eau, em retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé. (Bachelard 1942: 59)

En la mejor tradición antropofágica, la película adquiere, en las aguas de la laguna, otra connotación. El verde intenso, representativo de los símbolos patrios, acompañado de un fondo musical que enaltece a los «heróis da pátria», se tiñe de un rojo

igualmente intenso en el que el héroe se sumerge inexorablemente. Es forzoso reconocer allí implícitas las metáforas de la cultura brasileña «assassinada» en los calabozos de la dictadura, principalmente porque la película se estrenó en el fatídico año del AI-5 y de tantas violencias. El libro y la película tuvieron éxito, cada uno a su modo, en la preservación de un extraordinario ímpetu creativo, que aseguró a ambos un papel esencial en la renovación del lenguaje artístico nacional.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE, Mário de

1985 *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Itatiaia.

BACHELARD, Gaston

1992 *L'eau et les Rêves*. París: José Corti.

BILEN, Max

1998 «Comportamento mítico-poético». En BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Río de Janeiro: José Olympio.

CASCUDO, Luís da Câmara

1979 *Mitos brasileiros*. Río de Janeiro: MEC-Funarte.

1999 *Contos tradicionais do Brasil*. Río de Janeiro: Ediouro.

DABEZIES, André

1998 «Mitos primitivos a mitos literários». En BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Río de Janeiro: José Olympio.

JOHNSON, Randal

1982 *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura do cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz.

LOPES, Telê Porto Ancona

1974 *Macunaíma, a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo.

1996 *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec.

MELIETÍNSKI, Eleazar

1998 *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê.

MELLO E SOUZA, Gilda

1979 *O tupi e o alaiúde. Uma interpretação de Macunaíma.* São Paulo: Duas Cidades.

PROENÇA, M. Cavalcanti

1974 *Roteiro de Macunaíma.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.