

H.J. Koellreutter: o devorador de culturas

Nélio Tanios Porto ¹

O presente trabalho tem por objetivo estudar a obra de Hans Joachim Koellreutter, um dos compositores e pedagogos mais importantes na história da música brasileira do século XX.

Uma pequena biografia: Koellreutter nasceu em Freiburg – Alemanha, em 1915. Foi aluno de regência e composição do grande maestro Hermann Scherchen e de Paul Hindemith. Fugindo do nazismo, o qual combatia, chegou ao Brasil em 16 de novembro de 1937. Antonio Carlos Jobim foi seu primeiro aluno no Brasil. Fundou no Rio de Janeiro, em 1939, o movimento de vanguarda “Música Viva”, junto com outros intérpretes e jovens compositores brasileiros, entre os quais Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger (o mesmo se deu em São Paulo, em 1944). Fundou o curso de música da Universidade Federal da Bahia, em 1954, como também em Belo Horizonte. De 1963-68 fixa-se na Índia, e de 1969-74 no Japão, e em ambos os países, funda e dirige escolas de música e promove concertos. Em 1975, volta para o Brasil, onde desenvolve um sistema de ensino renovador. Suas obras, desse período em diante, caracterizam-se pela influência da música japonesa e indiana, bem como da Física Quântica, aliados a uma estética pessoal original, denominada de “Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal”, a qual transcende o nacionalismo, direcionando-se amplamente para o “universal”.

Iremos discutir, nestas linhas, alguns aspectos preponderantes e fundamentais sobre a intersecção cultural causada por Koellreutter quando de sua vinda para o Brasil, sua inserção em nosso meio como membro legítimo de nossa cultura e sociedade. É necessário desbravar territó-

rios inexplorados e inexplicados, especialmente no que se refere à problemática histórica, artística, social e cultural brasileira do início do século XX, a fim de que possamos compreender processos culturais, os quais deram origem a movimentos de vanguarda artística.

Tentarei explicitar mais essa problemática, e quem sabe ir além da simples análise dos livros acadêmicos de História da Música. Compreender esse processo é fundamental para que possamos empreender esforços de um futuro melhor para a música moderna no Brasil.

Koellreutter, qual ser migrado que foi, trouxe novos conhecimentos e procedimentos técnico-composicionais das vanguardas européias, mesclou-os aos nossos elementos que, já há algum tempo, eram antropofágicos. Deve-se recordar que o ambiente musical brasileiro do início do século XX encontrava-se letárgico e acanhado, com fortes características provincianas (Carlos Kater, 2000). Desde essa época, uma nova consciência artística de valores e de relações culturais fazia-se gestar, estava em processo.

A Semana de Arte de 1922 foi um panorama de práticas co-habitáveis integrando-se ao moderno. O movimento deflagrado apropria-se então do “novo” por meio do “velho” mundo, denotando tendências do primitivo, da escultura com influências africanas, do cubismo, do expressionismo, da poesia primitiva dos expressionistas alemães e dos dadaístas. A partir daí, e desde o Manifesto Pau-Brasil, de 1924, “o conceito de mestiçagem cultural encontra um ponto máximo de lucidez, tornando-se, para os modernistas de 22, seu porta-estandarte. Em síntese: ‘bárbaro e nosso’, como disse Oswald de Andrade” (Kater, 2000: p.26).

Para Mário de Andrade, bem como para Koellreutter, os brasileiros de nossa época seriam “primitivos”, mas primitivos de uma nova era, do ser “moderno”, a qual corresponderia a uma

re-criação de uma ou mais potencialidades do momento vivido, implicando assim indagar, explorar, inventar, de maneira a avançar as fronteiras do já conhecido, como o movimento de uma porta que se abre para uma *nova compreensão do mundo* (ênfase acrescentada) (Kater, 2000: p. 28).

O jovem artista Koellreutter, como que esperando ser “devorado” por nossa cultura, auscultou inteligente e pacientemente nossas diversidades; e daí, em contato direto com nossa terra, geografia, e com nossos jovens compositores, pôde colocar fissuras em nossas instituições, gerando outros novos conhecimentos, dando origem a uma segunda espécie de antropofagia musical, a qual, ele próprio, já era o ser migrado/importado, provocando novas e inusitadas “fervuras” em nosso caldeirão cultural de devoração de idéias.

Os homens de uma cultura, pelo seu modo de conhecimento, produzem a cultura que produz o seu modo de conhecimento. A cultura gera os conhecimentos que regeneram a cultura. O conhecimento depende de múltiplas condições socioculturais, as quais, em retorno, condiciona (Morin, 2001: p.26).

A atividade artística a partir da chegada de Koellreutter ao Brasil possibilitou engendrar um processo de transculturação de abertura às influências, um combinar e integrar de técnicas e métodos composicionais europeus com formas artísticas brasileiras, originando um processo de “mestiçagem musical” como signo cultural brasileiro. Deve-se lembrar que o dodecafonismo brasileiro foi *sui-gêneris* em todos os seus aspectos, onde ocorreu uma fusão surpreendente, inusitada e original entre o rigor da técnica dodecafônica de Arnold Schoenberg, que muitos chamaram de “fria”, “cerebral” e “sem sentimentos”, e o rico baú folclórico brasileiro.

Koellreutter propõe uma nova música moderna para o Brasil, um projeto de reconstrução, de invenção permanente direcionado para o novo, um processo permanente de experimentação. De suas observações da nossa realidade sociocultural, o compositor empreende esforços na área da educação musical, no rigor alemão das disciplinas acadêmicas mesclados à criatividade do músico brasileiro. Esse músico deveria então se direcionar para o “novo” no sentido do “primitivo”, do nacional/universal, e não se apropriar somente do “velho” das tradições clássicas.

Daí derivava um pessimismo foribundo, que tende, como no eterno retorno, a repetir as mesmas formas estilísticas formadas com ingredientes ou elementos iguais. Af está o germe do terrível *complexo do americano*: acreditar que a sua expressão não é uma *forma alcançada*, mas problematismo, coisa a resolver (ênfase acrescentada) (Lima, 1988: p.62).

A equação arte/ciência/cultura, gerada destas “explosões” de novos sentidos culturais, engendram naturalmente novos pensamentos estético-musicais. Compreendendo a problemática cultural entre o nacional e o internacional, iniciou um processo de transformação lenta, por meio de seu método de ensino mesclado com nosso pensamento/visão de mundo, instaurando amplas discussões, debates, controvérsias, inaugurando movimentos, que puderam, mais tarde, desencadear movimentos de vanguarda (como por ex., o movimento Música Nova, de 1963, liderado por Gilberto Mendes), e de uma segunda geração de jovens compositores voltados para o experimento, mixados e mesclados com aqueles elementos antropofágicos da segunda década do século XX.

Koellreutter veio então para colocar mais água fervente na panela cultural brasileira, que já estava em ebulição desde a Semana de Arte de 1922, tornando-se o ingrediente que faltava, o elemento catalisador e provocador de novas idéias. O Brasil, diante dessa devoração cultural de idéias, acolheu o jovem compositor, o qual, fascinado por nossa paisagem e por nossa gente, permitiu que fosse abraçado

pelo Brasil, o qual conhece em todos os seus aspectos, tanto culturais, quanto geográficos, políticos e sociais. Koellreutter introduziu um novo modo de pensar e trabalhar as relações entre os signos sonoros, gerando novos processos composicionais derivados de sua própria cultura (a qual foi sólida e severa em sua formação), mesclados com a nossa.

A nova imagem do mundo koellreuttea é uma polimorfia de sentidos, uma não aceitação do estável e do normal. Sua obra é sonoramente leve, enigmática, fugidia, vaga, misteriosa, mas também possui força, punjância, expressão, aspectos que geram expectativa, atenção, precisão, mas também imprecisão, incertezas, acasos, imprevisibilidades. Que outra cultura poderia dar ao compositor estes novos materiais, de um espaço que é desterritorializado? Estas características são quebras dicotômicas gerando novos materiais da cultura que se consubstancializam em novos diagramas sonoros e visuais (como na “esfera-partitura” em *Acronon*, obra para piano e orquestra, ou conjunto de câmara, de 1978-79), portanto, sua obra vê estes caminhos no entrecruzamento de culturas. “Do mesmo modo que o calor físico significa intensidade/multiplicidade na agitação e nos encontros entre partículas, o ‘calor cultural’ pode significar *intensidade/multiplicidade de trocas*, confrontos, polêmicas entre opiniões, idéias, concepções. E se o frio físico significa rigidez, imobilidade, invariância, vê-se então bem, que o *abrandamento de rigidez* e das invariâncias cognitivas só pode ser introduzido pelo calor cultural” (ênfase acrescentada) (Morin 2001: 35).

Koellreutter e o movimento Música Viva são o caráter desviante que se faz enraizar e transformar estas idéias em tendências. São rupturas, brechas e transformações dentro do determinismo cultural brasileiro da época. Este movimento cria então condições para uma nova cultura musical que gera novos conhecimentos para a cultura. A minoria desviante do Música Viva rebela-se contra a Norma, a Lei e a Verdade estabelecida do movimento musical nacionalista da época. Para Edgar Morin (2001),

é nas condições de dialógica aberta (comportando trocas muito ‘quentes’ no comércio de idéias e dos conhecimentos) que os **desvios** podem enraizar-se e transformar-se, depois, em **tendências**. Como já vimos inúmeras vezes, a evolução inovadora (criadora) sempre se consoma pela **transformação de desvios em tendências**. É preciso que a nova idéia beneficie no começo de uma microfervescência cultural, ‘grupúsculo apaixonado’ (Gaudin) de cinco a 15 pessoas. Depois os fervorosos multiplicam os fermentos, que multiplicam os fervorosos, até que o desvio se torna tendência (ênfase acrescentada) (Morin, 2001: p.38).

O movimento Música Viva, iniciado por Koellreutter, direciona-se para uma legitimação cultural dessa nova tendência estética, tornando-se, ao longo do tempo (ao longo da década de 1940 e 50), um movimento altamente respeitável, mesmo entre os que eram contrários. O movimento estabelece regras, princípios, e com isso, expande seu raio de influência entre os jovens músicos progressistas do Brasil.

Não devemos esquecer que Koellreutter trouxe para o Brasil uma terceira espécie antropofágica, que foi quando da sua volta do oriente (ele viveu na Índia entre 1963 a 1968, e no Japão, entre 1969 a 1974).

O compositor volta então migrado pela “segunda vez”, trazendo dentro de si, corpórea e intelectualmente, o pensamento indiano/japonês, gerando obras, conhecimentos, saberes, os quais torna-se tendência natural a partir de meados dos anos de 1970. A partir daí, vislumbra caminhos diversos, e eis que o próprio se encontra numa intersecção de estilos, estéticas e vivências, onde cada obra é sempre uma exploração de sua experiência, a qual transforma-se continuamente num processo de deglutição dos estilos musicais contemporâneos, não pelo triturar dos objetos, mas sim por caminhos diversos denunciados em cada obra (técnicas heterogêneas de escrita musical).

A obra de Koellreutter, e especialmente a dos jovens compositores brasileiros, todos seus alunos, como por exemplo, Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger, e junto com o movimento Música Viva, foi que a partir de 1939 começou a estabelecer

novos parâmetros estético-musicais baseado na realidade sociocultural do Brasil da época, incorporando ao método dodecafônico elementos da música regional do Brasil, do folclore brasileiro, emergindo uma espécie de dodecafônismo nacional de características sui-gêneris, que chamaram a atenção de musicólogos latino-americanos.

Surge então uma nova escola de composição brasileira, de um atonalismo serial-dodecafônico. “A nossa ‘imagem do mundo’ parte da noção de um *tempo polimorfo acumulado num espaço de vizinhanças* (espécies de séries tão diversas como uma estátua grega e um totem tupi têm de traduzir-se)” (ênfase acrescentada) (Pinheiro, 1994: p.24). Portanto, a repercussão do atonalismo e do dodecafônismo no Brasil – através do Música Viva e de Koellreuter – situa-se então como contra-corrente do projeto nacionalista.

A partir dessa época, surge então um novo paradigma na composição moderna brasileira, “um novo modo de trabalhar as relações entre os signos e os seus referentes, entre texto e contexto: ao invés de horror a este último, ou da sua mera menção sócio-conteudística, o que importa é a *conexão reticular* entre o texto e o que se diz fora dele...”, onde, e principalmente, “os materiais da cultura irrompem dentro dos diagramas sonoros, visuais, etc, do texto” (ênfase acrescentada) (Pinheiro, 1994: p.25).

Parafraseando Amalio Pinheiro (1994), e que se integra perfeitamente no âmbito de nossa análise, podemos dizer que Koellreutter, trazendo novos conhecimentos, saberes, e procedimentos técnico-composicionais da música de vanguarda européia, soube, como poucos, reciclá-las segundo a equação arte/ciência/cultura, e operações sonoro-antropofágico-migrantes - o qual ele próprio já o era -, para o qual convocaria um público com novas sensibilidades, não dominado por categorias binárias como inclusão/exclusão, nacional/internacional, tonal/atonal, etc, e que, para concluir, é uma “*devoração de culturas* e de idéias, junto às técnicas” (ênfase acrescentada) (Pinheiro, 1994: p26). Este é o ponto principal da estética koellreuttiana, que denota um artista engajado e despojado de (certos) preconceitos,

conscientes de seu papel social de tradutor de problemáticas e de grandes idéias e ideais.

Koellreutter então aprecia e recolhe elementos da nossa cultura e da oriental, e propicia novos conhecimentos musicais por meio de articulações inteligentemente introduzidas nas estruturas sonoras, numa fagocitose de elementos/objetos, os quais representam as idéias das descobertas científicas de seu tempo. Koellreutter dá uma nova “forma”, ou melhor, um novo aspecto para a música brasileira, e mesmo as obras mais antigas, dessa primeira fase, se consubstancializam em formas absolutamente atuais.

Para ampliar mais um pouco o leque de compreensão, estarei usando alguns conceitos presentes no livro “Aquém da Identidade e da Oposição” (1994, Unimep), de Amalio Pinheiro, e que cabem maravilhosamente bem na problemática apresentada.

1. Deglutições de informações mundiais (intersemiose): utilização síncrono-diacrônica de materiais pluridiferenciados da cultura primitivo-nacional, por meio de um processo realimentador, que a partir do Brasil realimenta a própria vanguarda européia. A proposta do Música Viva seria a inclusão do nacional dentro do universal, e não um nacionalismo exacerbador. Com isso, se deu a inclusão do primitivo nacional com a vanguarda européia via dodecafônismo, como por exemplo, em “Música 1941”, obra dodecafônica livre, cujo segundo movimento provocou consideráveis discussões e polêmicas, devido ao tratamento não-ortodoxo das oitavas (a música dodecafônica, a priori, “eliminou” a inclusão dos intervalos de 5.^a e 8.^a justas, considerados “proibidos” de um ponto de vista ortodoxo). A obra acentua o fator tempo e sugere a idéia de elementos que se aproximam, se interpenetram e afastam. Música sem intenção literária ou descritiva. Condensação máxima do pensamento musical e valorização de cada detalhe. “Música 1941” foi composta durante a Segunda Guerra Mundial, isto é, dez anos, aproximadamente, antes de outros compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e René Leibowitz, entre outros. Esses aderi-

ram aos mesmos princípios e ideais estéticos do serialismo e pós-serialismo, posteriormente. Teve, portanto, uma função pioneira, e isto deve ser ressaltado.

Outra obra, “Concretion 1960”, é o resultado de um processo de materialização do abstrato, um conceito de intensidade e eficiência de um processo de fusão (“concreção”; do latim: “concrecere”), não só de todos os elementos expressivos, mas também do espiritual com a consciência. São manifestações de uma consciência nova que revela um processo de concreção do espiritual com um novo conceito de tempo (temporismo). O tempo deixa de ser percebido como dividido nas três fases de passado, presente e futuro, e torna-se “concreto”, ou seja, se dá por um processo de transformação. A forma é monoestrutural e variável. Música sem início e sem fim, onde todos os módulos emergem de um só módulo fundamental. Desse processo origina-se um processo de assimilação do alheio, emergindo “formas periféricas, ou embrionárias” (Amalio Pinheiro, 1994).

Daí se origina, e novamente parafraseando Amalio Pinheiro (1994), através de Koellreutter e do Música Viva, um processo de mestiçagem etnossônica entre elementos primitivos folclorizantes e correntes musicais européias, exponenciando-as sonoramente. Isso se deu especificamente entre 1945-49, onde Cláudio Santoro, Eunice Katunda e Guerra-Peixe experimentam formas originais de integração, onde se buscou associar elementos da música popular ou folclórica com a técnica dodecafônica nas seguintes obras: “II.ª Série de Peças para Piano-Solo”, de Cláudio Santoro (1946); “Suíte”, para flauta e clarinete, de Guerra-Peixe (1949); e “Negrinho do Pastoreio”, cantata em 4 atos, para solistas e coro feminino a capela ou com acompanhamento ocasionais de flauta, violão e percussão, de Eunice Katunda (1946).

2. Assimilação do material vanguardista, o qual tende a um nacionalismo mais universal, e que por meio desses múltiplos códigos são mesclados pelo entrecruzar de técnicas composicionais (aqui, cada compositor do movimento se deixou levar por pensamentos próprios não-ortodoxos, deixando livre o caminho para cada um seguir).

Com isso, há uma acoplagem de dados musicais internacionais, mesclados aos variados níveis de mestiçagem musical brasileira, fundindo correntes e tendências diversas, consequentemente, exponenciando-as sonoramente em novas formas e estruturas, em novas poéticas. Os códigos auto-gráficos dos compositores brasileiros caracterizam-se pelo encontro de técnicas, propiciando novas e inusitadas composições.

3. Aproveitamento relativo e circunstancial do dodecafonismo em Koellreutter e nos compositores do Música Viva, o qual “*desconstrói/reconstrói*, segundo novas leis de *contigüidade digito-combinatórias...* um mundo (o latino-americano) onde os *códigos se superpõem e se imbricam continuamente*” (ênfase acrescentada) (Pinheiro, 1994: p.103). O dodecafonismo no movimento Música Viva nunca foi ortodoxo, mas sim, parte de um processo para possibilitar um maior desenvolvimento da música moderna brasileira, para que cada compositor pudesse criar o seu próprio projeto poético e seus próprios processos composicionais. Posteriormente, essa idéia dará origem à “planimetria”, técnica composicional criada por Koellreutter, como por exemplo, em *Acronon*, para piano e orquestra, de 1978-79; em *Issei*, *Wu Li*, *Áudio-Game*, *Edu*, *Rô-Dô*, etc.

Outros contextos podem ser visualizados por uma Semiótica da Cultura, que tenderá a contextualizar a obra koellreutteana no universo musical contemporâneo. Seus conceitos estéticos direcionam-se a uma experimentação e informação de idéias novas como ato comunicativo, bem como discute o interrelacionamento de suas obras integradas ao contexto cultural brasileiro, de como essas obras contribuem para com o desenvolvimento da música moderna no Brasil. Portanto, um sistema semiótico, de “textos”, consequentemente, um sistema perceptivo de armazenagem e divulgação de informações.

A contextualização das obras de Koellreutter são possíveis de serem analisadas a partir de suas próprias estruturas, dos processos perceptivos do compositor como experimentação e informação de idéias novas (Cultura como experimentação e informação). A complexidade dos

manuscritos koellreutteenos constata a criação como ato comunicativo, no qual aspectos peculiares da música planimétrica comprovam um compositor voltado amplamente para o experimento e consciente da integração entre arte e ciência. É possível, e por meio da Crítica Genética (analisando os processos da gênese de obras), discutir o inter-relacionamento entre a obra de Koellreutter sendo inserida e ao mesmo tempo, afetando o contexto cultural brasileiro.

Por meio dos documentos de processo dialoga-se com a tradição musical da música moderna e com o presente, de como estas obras comunicam-se com seus antecessores e como poderão contribuir para com o desenvolvimento da música moderna no Brasil. Partindo desse ponto de vista, toda obra musical dialoga com quase todas as manifestações artísticas e científicas, conseqüentemente, obras musicais dialogam com a história, atualizando-a. O estudo de sua obra aborda aspectos comunicativos de seu processo criativo sob o ponto de vista de suas relações culturais no tempo e no espaço.

Toda a mobilização do internacionalizante no nacionalizante, no nível temático e formal, se dá tendo como pano de fundo cultural e histórico um continente onde nem o processo de unificação essencial das diferenças nem 'a força estruturante da sociedade do trabalho abstrato' puderam estabelecer-se ou completar-se, por força de contra-correntes e intrusões de formas vitais e estéticas em ebulição marginal e periférica, que tendem ao exercício do contágio das diferenças em textura e mosaico (Pinheiro, 1994: p.103).

O processo criativo, que a partir de Koellreutter pôde emergir por meio do Música Viva, acusou alterações substanciais na vida cultural e musical nos anos de 1940 no Rio de Janeiro e em São Paulo, que foram os seguintes:

1. Uma reviravolta conceitual e estética na música moderna brasileira, provenientes de tentativas de transformação do pensamento estético-musical, os quais foram retraduzidos dentro de uma realidade sociocultural, e de acordo com a produção musical ora desenvolvida, tendo

Koellreutter como catalisador, agitador, provocador e animador de idéias por meio de debates, palestras, concertos, transmissões radiofônicas e festivais.

2. A repercussão na vida cultural brasileira por meio dessas reviravoltas estéticas, e através destes mesmos procedimentos composicionais presentes nas obras, dá-se uma intersemiose constante de uma nova estética e de uma nova música.

3. Surge um novo pensar musical, uma nova maneira de olhar o mundo, uma nova perspectiva para a criação musical no Brasil. Koellreutter: o elemento que faltava... Isso porque "as gerações têm que partir da sua criação, não de um voluntarismo anti, de um combater a, em projeção matinal de adivinhação de futuro. As gerações não se formam na vontade de querer o diferente, que é aparência, mas no ser da criação, de ente concorrente do que é verdadeiramente novo" (Lima, 1988: p.163).

4. O nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A antropofagia como conceito de devoração do legado cultural universal (em Koellreutter, do primitivismo brasileiro, da música indiana e japonesa). "A dialógica cultural favorece o calor cultural que a favorece" (Morin, 2001: p.35). Uma dialógica de idéias antagônicas que se tornam complementares, criando condições autônomas para a riqueza do espírito. Uma transformação estético-musical que se dá nesse ambiente.

5. Um processo irreversível de transculturação - "transvalorização" - capacidades próprias de apropriação, expropriação, desierarquização e desconstrução (o passado é para ser "comido" e "devorado"). Com isso,

os europeus, já a esta altura, têm de aprender a conviver com os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne de sua carne e osso de seu osso, que há muito os estão ressintetizando quimicamente por um impetuoso e irrefragável metabolismo da diferença. (E não só europeus: ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses, têm entrado no alambique 'sympoético' desses neo-alquimistas... (Campos, 1983: p.121).

A inserção do espírito invasor koellreutteano denota uma compreensão surpreendente e inusitada de nossa própria realidade, propiciando proliferações de idéias, ideais, sons em tempos e espaços múltiplos. O “canibal” Koellreutter como grande “polemista”, apropria-se da bravura de seus inimigos para deles tirar força, a fim de que possa rejuvenescer em suas idéias, “tudo o que conquistei foi através de meus inimigos, sem eles, tudo isso não seria possível” (Koellreutter, em muitos de seus depoimentos).

A meu ver, fazer música ou compor, hoje, no Brasil ou na América Latina, como nos Estados Unidos ou na Europa, terá de ser, cada vez mais, um exercício de recomposição, de reescrever e de remastigar todas as diversidades e diferenças dentro da estética pessoal de cada artista, ou melhor, apropriar-se de uma alteridade, que é, “antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica” (Campos, 1983: p.125).

Compreender estes processos significa renovar idéias para quem sabe, tentar transforma-las em novos processos desviantes, para um novo paradigma cultural artístico brasileiro no século XXI.

Notas

¹ Nélío é doutor em Comunicação e Semiótica – PUC-SP.

Referências Bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de. *Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira*. São Paulo, Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade, Secretaria Municipal da Cultura, vol. n.º 1/4, 1983.

KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter – Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musa Editora & Atravez, 2000.

LEZAMA LIMA, José. *A Expressão Americana*. (Org. e Int. de Irleamar Chiampi), 1988.

MORIN, Edgar. *O Método – 4. As Idéias*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

PINHEIRO, Amalio. *Aquém da Identidade e da Oposição – As Formas na Cultura Mestiça*. Piracicaba: Unimep, 1994.