



AUDIOVISUALIDADES E A BARBÁRIE TECNIZADA

Alguns operadores conceituais da antropofagia de Oswald de Andrade

Profa. Dra. Regina Mota¹

Resumo

Esse artigo parte do pressuposto de que o homem natural, ao devorar o civilizado, não evolui para o segundo, mas retorna ao primitivo, produzindo um novo termo, o *bárbaro tecnizado*. Tal ruptura com a linearidade evolutiva do tempo e do espaço aponta para algumas marcas que podem ser reconhecidas nas formas contemporâneas das audiovisualidades, em que a figura da alteridade não é apenas desejada, mas é condição para a emergência de uma expressão não hierárquica, não sujeita nem orientada pela validação de instâncias formais de reconhecimento e do mercado da cultura. Esse fato, materializado no surgimento de artistas periféricos sugere ainda que, a barbárie tecnizada seria a reinvenção das culturas marginais, que não precisam se tornar civilizadas para serem contemporâneas.

Palavras-chave: antropofagia, artistas audiovisuais periféricos, barbárie tecnizada.

Eixos conceituais

Três eixos sustentam conceitualmente a teoria da antropofagia – o conflito enquanto método, a produção de alteridade na absorção de toda e qualquer diferença e a atitude anti-hierárquica, que somados constituem a ação intelectual, artística e política do bárbaro tecnizado. O termo tal como concebido por Oswald de Andrade, seria a resultante produtiva da relação, em princípio conflitiva, que se estabelece entre o homem natural e o civilizado.

Achamos que alguns desses traços que caracterizavam os ritos antropofágicos da sociedade Tupinambá, na qual se inspirou o artista e pensador, persistem em se fazer presentes na produção cultural brasileira, ao longo desses quinhentos anos, como marcadores dessa herança, que se mantém a despeito do verniz repressor que tenta disfarçar as cicatrizes dos conflitos e alianças

¹ UFMG

decorrentes ora da abertura, desejo e troca das novidades, ora da imposição e presença de um signo dominador.

Ao perscrutar o cenário das mídias digitais e eletrônicas, nas suas expressões musicais e artísticas, é possível identificar algumas constantes que permitem distinguir o que é da ordem da mimese e absorção típica da sociedade de consumo, daquilo que é transformado e fortalece os elos do corpo social. Esses operadores conceituais da antropofagia serão aqui analisados a partir de alguns exemplos históricos e em índices da produção contemporânea.

Na perspectiva antropofágica, o conflito é estabelecido como única expressão possível do encontro entre diferentes porque estabelece a condição de autonomia pretendida frente a esse outro. Porém, essa operação só se constitui no reconhecimento dessa heteronomia, representada por uma atitude de confronto e inconformismo, o que garante a preservação da memória coletiva, dos ritos e dos valores da sociedade. Para os tupinambá da costa brasileira, o rito antropofágico, que se realizava na morte e devoração do inimigo, garantia a permanência do corpo social, com a mudança resultante da transubstanciação do contrário como meio de alteração de si. Assim se realizava a promessa da continuidade e renovação do mundo, movido pela garantia da presença do outro, não como espelho, mas como destino.

Assim se produz a crítica e o paradoxo da identidade, que para se constituir tem que ser alterada na absorção do outro, colocando em risco o pré-existente e apostando na mudança e no movimento. Movimento esse que não está previsto numa direção rumo ao melhor ou mais bem situado próximo ao centro, já que a antropofagia se dá sempre em pé de igualdade, e o bárbaro que devora o civilizado retorna ciclicamente, ao primitivo, em vez de conquistar o lugar de um poder estabelecido. O empoderamento resultante dessa relação é a afirmação da própria margem, do atraso ou do descentramento.

A anti-hierarquia é a atitude frente aos elementos que serão incorporados pela crítica num signo novo, no qual as marcas da novidade são traficadas, roubadas, apagadas ou esquecidas. Atitude que rompe com as setas do tempo e

do espaço evolutivos e afirma a possibilidade de uma expressão própria das idéias e do pensamento nas comunidades periféricas. Sob essa perspectiva, como afirma Maria Cândida de Almeida (2002), a citação, a referência, a releitura, aparecem sem a culpa da apropriação submissa a uma dada originalidade, mas como devoração inter-cultural.

Abaixo descrevemos algumas dessas marcas presentes nas obras de artistas brasileiros como percebidas pelos elaboradores da antropofagia modernista.

Traço transgressor- a deformação crítica

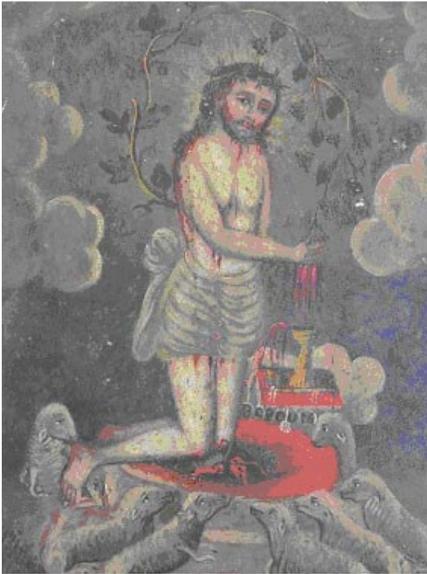
Um dos primeiros antropófagos da cultura artística brasileira, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814), inventa sobre o repertório culto e sacro do barroco jesuítico as linhas curvas, simples e harmônicas da sua arquitetura, compondo também a força monumental de suas imagens, que prolifera nos detalhes tropicalistas dos seus entalhes. Mais do que reproduzir a arte barroca contra-reformista que a nós nada dizia, Aleijadinho, um mulato, mestiço, que tinha a experiência da *ninguendade* desclassificada socialmente e vivia já a decadência da Colônia, retira dessa condição uma expressão mais deformadora do que os próprios símbolos que lhe serviam de modelo. A cristandade passa por um crivo crítico, analítico, na obra do gênio, fazendo com que a própria arte se volte contra aquilo que ela representa.

Esse gênio, esquecido nos registros oficiais de suas obras-primas, foi classificado pejorativamente como um primitivo, porque deformava até à caricatura suas imagens de santos, de Cristo ou de soldados romanos, com feições às vezes emprestadas de algum desafeto. Na sua obra, ainda hoje sem o devido reconhecimento, Aleijadinho produzia a vingança dos seus parentes africanos, escravizados, torturados e cuja dor lhe servia de inspiração. Toda a obra de Antônio Lisboa é narrativa e dramática, como era a vida da Colônia, e esse testemunho é o que ele nos deixou demonstrado, sobretudo na vertigem causada pelo transe das formas, como a imagem de São Francisco descrita por Mário de Andrade (1984:39): “A cena é tratada realisticamente, o corpo do santo ajoelhado se joga pra trás, como impulsionado ao contacto dos raios que vêm das feridas do

crucifixo. O corpo é que está impressionante pela proporção e movimento com que domina o âmbito do medalhão.”



Nem mesmo Mário de Andrade, com seu refinado gosto estético, foi capaz de apreciar a radicalidade de suas deformações, em pés contorcidos, narizes enormes e todo tipo de desproporção, que pareciam ter sido captadas por uma câmera com grande angular. A tortura é a marca desse barroco mestiçado, simples, feio e belo, como requer a obra antropofágica. Essas mesmas características podem ser encontradas na arte barroca indígena da América Latina, com exemplos muito mais autênticos do seu espírito religioso do que os motivados pela contra-reforma, que lhe serviram de idéia original.



Museu de Arte Popular – Guanajuato/México
Traição da memória e paródia- mascaramento, trapaça e roubo

Ao analisar a forma oral da narrativa do *repente*, Mário de Andrade enuncia o mecanismo da *traição da memória* enquanto forma antropofágica presente na cultura. No processo criativo do *repente*, toda a informação do autor vai sendo sedimentada, até o mascaramento da referência original. Assim, o novo é recriado, sem que a peça anterior possa ser completamente identificada. Segundo Mário,

Todo esse imenso material é fixado na lembrança por intermédio de uma infinidade de processos mnemônicos de enchimento e mesmo de raciocínio, como enumerações, associações de imagens, de idéias feitas, dicções estereotipadas sem lógica intelectual etc. Desse modo, o processo surpreendente de tirar o canto novo não representa nenhum milagre; é um fenômeno de *traição da memória*, provocado pelo simples desejo de vencer (SOUZA, 1979:25).

Nesse canto paralelo, o elemento parodiador denuncia a presença do outro devorado pelo humor e pelo ridículo, conformando uma transgressão ou uma trapaça, como afirma Eneida de Souza (1995). A presença desse outro texto parodiado é uma forma de compreensão da sua existência e redireciona o seu sentido no mundo. Segundo Flávio Kothe (1976:34), a *paródia* é fruto da guerra da evolução literária, ao contrário da estilização, que tenta conservar a tradição sobre

novas condições, e por isso ela seria reformista, enquanto a paródia é revolucionária.

Como reza a lenda, o livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, foi escrito em seis dias ininterruptos de rede e cigarros, num *repente*, num processo laborioso de arquivar informação, esquecer a referência, simplificar a estrutura e recriar tudo numa nova forma irreconhecível. Assim, segundo Gilda Mello e Souza,

partindo de um material já elaborado e de múltipla procedência, ele o submete a todo tipo de mascaramentos, transformações, deformações e adaptações. Em certos momentos, retirou do populário trechos quase sem alteração. Outras vezes dissolveu, sem que ninguém percebesse, as frases populares no tecido elaborado de sua prosa, inspirado em normas de compor, constâncias sintáticas, motivos rítmicos, maneiras tradicionais de cadenciar a frase, enfim, em processos “já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares e sempre característicos do brasileiro” (SOUZA, 1979:25).

Para Mário, o esquecimento da cultura imposta pela metrópole seria uma das saídas eficazes a favor de nossa independência cultural, pela desobediência do colonizado em relação à marca registrada das idéias e dos modelos do colonizador. Isso se daria menos pela destruição e mais pela prática de transgressão e releitura desses modelos, como efetuado pela escrita parodística e de segunda mão de *Macunaíma*.

A língua viva – inclusão social e inovação cultural

Oswald advoga, no Manifesto de 1925, o uso de uma “*língua sem arcaísmo. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros*” (2006:102). A centralidade da língua, tanto em Oswald como em Mário, não diz respeito apenas a questões lingüísticas e literárias, como se convencionou, mas sobretudo à ruptura com a norma culta dominante e seus padrões de exclusão. É isso que se reivindicam os novos autores, egressos das periferias sejam dos

centros urbanos ou dos centros legitimadores da cultura. Na Semana de Arte Moderna da Periferia de São Paulo², os organizadores afirmavam:

...

A Periferia unida, no centro de todas as coisas.

Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.

Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução.

Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.

Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.

Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.

Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame pra nós!”.

...

A autodeterminação dos organizadores se deu na publicação editorial dos mais de 20 escritores que, segundo Sérgio Vaz, de 43 anos, autor do manifesto citado, “pensavam que não sabiam ler e agora publicam livros”.

Existem inúmeros exemplos díspares de uma significativa malha simbólica que se vai tecendo, sem ocupar nem se preocupar com a centralidade dos lugares de reconhecimento e de legitimação tradicionais, como a grande mídia, os críticos ou o reconhecimento acadêmico da cena brasileira.

A despeito do discurso padronizador da cultura globalizada ou da institucionalização das manifestações culturais das “minorias”, da carência de políticas públicas efetivas que possam dar oportunidades informacionais equânimes a toda população, é significativo que a inovação cultural se dê

² Em novembro de 2007, em comemoração dos 85 anos da Semana de Arte Moderna, a Coperifa - Cooperativa de Artistas da Periferia de São Paulo realizou o evento com a participação de artistas, músicos, escritores da periferia numa série de acontecimentos que refletiam a emergência da nova produção cultural fora dos eixos tradicionais do mercado da cultura.

exatamente fora dos centros de excelência dessas mesmas oportunidades e que não tenha qualquer chancela acadêmica ou estatal.

Outros bárbaros

O documentário *Fabricando Tom Zé* (MATOS, 2006) é uma demonstração dos operadores conceituais da barbárie tecnizada, protagonizada pelo mais antigo participante vivo da tradição oswaldiana. O cantor abre o show com a ambigüidade que potencia o canibalismo que ali será praticado como dispositivo retórico, sempre tendo em vista a relação de devoração cujo pacto ele estabelece imediatamente com o público com a música “To”, que rememora e vinga o bárbaro Chacrinha:

Eu to te explicando pra te confundir
Eu to te confundindo pra te esclarecer
Eu to iluminado pra poder cegar
Eu to ficando cego pra poder guiar.

Nas várias tonalidades vocais que vão de uma imposição imperativa, ou a de quem avisa ou ironiza, Tom Zé assume a impossibilidade de um entendimento harmônico, estabelecendo arestas que pontuam todos shows registrados no documentário.

Tom Zé reafirma, em cada acorde, no figurino de mendigo ou de operário, na polirritmia instrumental, a sua condição nordestina e euclidicunhana de bravo e forte, apesar da aparência pobre e franzina. Não há um traço de subserviência ao público italiano, suíço e francês que lota os auditórios em suas apresentações, bisadas até cinco vezes, como aconteceu em Paris em 2005.

As falas de Tom Zé, às vezes amarguradas, em contraposição aos depoimentos dos ex-tropicalistas pops Gilberto Gil e Caetano Veloso, são exemplos da fronteira intelectual do legado de Oswald, que parece dividir desde sempre o país em dois pólos. Mas como afirma Jotabê Medeiros (Estado. S.P.)

O velho bode anarquista está com a corda toda. De Irará para o mundo, ele radicaliza sua estética low-fi e amplia a farsa tecnológica, que é a base de sua música.

Uma espécie de insistência no erro, no insucesso, e de rigor inventivo faz de Tom Zé o mais antigo exemplar da constante antropofágica musical largamente desenvolvida no movimento tropicalista. Segundo o maestro Júlio Medaglia, um dos mais importantes participantes da Tropicália, o CD *Jogos de Armar - Faça Você Mesmo*, de Tom Zé, era na verdade um imbróglio a la tropicalismo dos sons contemporâneos, lidos e interpretados de forma criativa. O maestro revela a origem do que foi digerido, reelaborado e esquecido pelo autor:

Picante sarapatel de idéias musicais que envolve ritmos novos, reinterpretações de clássicos (Gonzagão), heavy metal forrozado, piazzolismos, sonoridades a la grupo Uakti, minimalismos, sons de rabeça, reinterpretações tipo Raul Seixas, nonsense a la Arrigo Barnabé, sons caipiras sampleados, vozes femininas superafinadas, lembrando motetos medievais de Notre-Dame, a voz taquararachada de Tom Zé ou de carpideiras baianas; Villa-Lobos misturado com Spike Jones, banda de pífanos com techno, tiradas a Walter Franco com sonoridades a la Pierre Schaeffer, Blood, Sweat and Tears e John Cage, poesia concreta com poesia de Cuíca de Santo Amaro, linguagem quebra-língua nordestina com expressões chulas que ganham forte conotação humorística, Itamar Assumpção e Frank Zappa, Jimi Hendrix e Tom Zé.

Prato suculento demais para a fome cordial e colonizada brasileira, que só se curvou a ele depois do estrondoso reconhecimento internacional registrado numa lista dos 10 melhores álbuns da década de 1990, em todo o mundo. Tom Zé foi o único brasileiro escolhido pela revista *Rolling Stones* e, de lá para cá, sua presença é inconfundível no cenário mundial.

Aos 72 anos, o compositor cantor e tocador de enceradeira mantém o frescor da invenção em cada novo lançamento de disco ou participação em projetos e em parcerias com jovens roqueiros ou produtores de música eletrônica. Zuza Homem de Melo percebe que o código de princípios da obra de Tom Zé é regido pela presença feminina, pela mitologia, pelo caráter ritualístico, pelo jogo de palavras, por recorrências e citações, pelo experimentalismo sonoro e por mensagens na área socioeconômica. Em cada composição, Tom Zé reafirma a

marca do conflito, em que o outro presente ou imaginário é instrumento para a constituição incômoda e renitente desse próprio sempre renovado.



Nesse lado oswaldiano também se situa o músico Nego Moçambique³, que atribui à ressurgência da antropofagia o espírito de renovação da música brasileira. Para ele, seu interesse pela música eletrônica se dá pela possibilidade de fundir milhões de referências que você possa “roubar” de qualquer lugar, por causa dos *samples*. Segundo Moçambique, a grande onda musical no Brasil sempre foi a antropofagia, que ele define como:

Pegar e cuspir aquilo de volta, devorar e transformar em outra coisa. O que é o afro beat na África, a música do Fela Kuti? É a música negra africana que vai pros Estados Unidos, vira funk e soul e depois retorna pra África. Ela é regurgitada uma terceira vez. Os africanos devolvem a mesma música que eles geraram num terceiro formato, que os americanos nunca iam conseguir fazer. Mais antropofágico que isso é impossível. A onda do Brasil se parece mais com isso. Eu, quando tô fazendo música, me sinto um pouco dentro dessa onda aí (2007, radiobits).

Como os participantes do *Re:combo*, Nego Moçambique cria a partir de um sintetizador/teclado e samplers, numa workstation que utiliza para suas apresentações em formato live P.A. O compositor compara o ato de tocar a uma

³ http://www.bitsmag.com.br/conteudo/radio/eletro_bras2_nego.htm, em entrevista a Beth Ferreira no sítio Rádio bits.

fogueira em que as pessoas se reúnem ao redor. Sua música teria uma linguagem que utiliza o idioma dos quadris, inspirado em todos os *beats* e *bits* que consegue capturar, digerir e remisturar, numa referência explícita ao retorno ao primitivo tribal e matriarcal das celebrações selvagens.

Re:combo – um paradigma contemporâneo do bárbaro tecnizado?

Um texto na Internet afirma: “Aqui e agora! Enquanto você lê essas linhas, um membro do coletivo está dando uma entrevista, redigindo um projeto, compondo uma música ou retocando uma animação recômbica. A liberdade de agir em nome do grupo não é só possível, ela existe” (Antônio Flávio, www.recombo.art.br). Nessa citação, fica evidente a dificuldade de se definir, sem reduções, a especificidade do coletivo *Re:combo* e uma primeira característica, que é a multiplicidade, a flexibilidade, a abertura e a descentralização de ações do grupo. Algo programático que informa, ao mesmo tempo, a prática de experimentação e a produção de novas linguagens e formatos.

Em entrevista a Giselle Beiguelman para a revista *Trópico*, um dos dirigentes e criadores do coletivo, codinome Dr. Mabuse, informa que o *Re:combo* é um projeto multimídia de produção colaborativa audiovisual cujo interesse é permitir uma performance pública que funcione como um grande fluxo de sons, imagens, *loops* e vídeos, livre de burocracias do mundo pop de *set lists*, mapas de palco e limites de tempo.

No campo político, o grupo dedica-se a discutir e a propor novas formas de circulação de obras artísticas, questionando a propriedade intelectual, e por isso firmou o primeiro protocolo de *Creative Commons* realizado no Brasil. O conceito GI – Generosidade Intelectual – traduz o espírito solidário praticado pelos participantes, radicalizado pelo trabalho colaborativo à distância que o grupo vem experimentando em suas performances.

Formado por cerca de 60 participantes espalhados pelo Brasil, pela América Latina e em outros países, o *Re:combo* faz circular suas idéias e criações

em e-mails, troca de *samplers*, pedaços de vídeo, assinalando o traço do inacabado ou por fazer, suposto na efetiva colaboração dos outros.

A produção do clipe *Ta como o diabo gosta*, por exemplo, segunda produção depois de *Dragão chinês*, teve “embaralhada a idéia de construção de uma peça audiovisual sem autor definido”, para dizer que todos são pais da criança. No sítio também estão disponibilizadas as imagens brutas, para aqueles que queiram se arriscar a ser mais um “recombinante não autor do vídeo”.

Há uma evidente preocupação conceitual na atuação do coletivo, que não poupa o exercício de idéias nada convencionais em todas as suas frentes de atuação, com as devidas e heterodoxas reflexões publicadas na Internet. Paradoxalmente, o *Re:combo*, ao colocar-se fora e na contramão dos esquemas comerciais hierárquicos e verticais do mercado fonográfico e artístico, vem participando de eventos nacionais e internacionais, como o Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (SP), em 2003.

A performance *Rádio Re:combo – Recombinando o Território*, montada na exposição *Transmídia*, foi descrita assim por Wladimir Cazé: “O cenário... consistia num telão exibindo a interface gráfica do *software* multiusuário ..., diante de um tablado sobre o qual acontecia o *live* PA. Entre dois picapes e a tranqueira eletrônica, o produtor multimídia P.h.d. Mabuse e o multiinstrumentista Chico Corrêa... No mix, batidas de baião e *drum'n'bass*, intervenções de flauta e guitarra, pedaços de Coltrane, cocos da Paraíba e a aterrorizada ‘Missa’, da banda juvenil Mombojô (‘o diabo agradece/por você/e você sempre se esquece/um dia vai morrer’).”

Audiovisualidades e a barbárie tecnizada

A operação antropofágica seria, por hipótese, o que permitiria o surgimento de uma nova expressão, que é em si mesma a superação, a assimilação e a recusa das referências pressupostas nos apelos massivos, globalizados e padronizadores das formas culturais contemporâneas. Formas que aparentemente nada oferecem de novo, mas que têm inúmeras possibilidades de recombinações,

amplamente permitidas pelos meios digitais, transformadas em *bits* e rearranjadas em novas configurações.

A proximidade da criação intelectual e de expressão estética se dá hoje como nunca, facilitada pela tecnologia, e não intimida o desejo de criação/destruição da barbárie tecnizada, mesmo protegida por caixas pretas que só seriam acessíveis a especialistas.

O conflito como uma categoria estética se manifesta pela construção de uma percepção, que procure o invisível do visível, a re-dicção da palavra e de ruídos significantes das sonoridades, produzindo um repente reflexivo que possa libertar e não dominar a sensibilidade do leitor, ouvinte, telespectador ou usuário da internet.

É na possibilidade da co-autoria, a partir de um estímulo que se propõe inacabado, que pode ocorrer a transformação desejada, mote da alteração do pré-existente e que será impressa no novo produto. Perda e renovação seriam portanto as operações intrínsecas aos novos processos técnicos de criação artística, que se filiam à tradição da antropofagia brasileira, afirmando a potência das margens.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. *Só me interessa o que não é meu*. A antropofagia de Oswald. 2002. <http://www.globalcult.org.ve/doc/CandidaRelea.doc>.
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. Só a antropofagia nos une. *En* MATO, Daniel (compilador) *Estudios y otras practicas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002.
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. *Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo, Anna Blume, 2002.
- AMADEU, Sérgio et alli. *Comunicação digital e a construção dos commons*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2007.
- AMADEU, Sérgio et alli. *Software livre e inclusão digital*. São Paulo, Conrad, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Belo Horizonte, Vila Rica, 1993.
- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. A Utopia Antropofágica*. São Paulo, Globo, 1995.
- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. Pau Brasil*. São Paulo, Globo, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. Miramar na Mira. In: ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Globo, 2000.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo, Cosac e Naif, 2002.
- FONSECA, Hermes. *Direito Sonâmbulo: Possibilidades emancipatórias do jurídico insurgente do cotidiano*. Dissertação de Mestrado defendida no Centro de Ciências Jurídicas do Curso de Pós-graduação em Direito, UFSC, 2007.141 p.
- NUNES, Sebastião. Estética e correntes do modernismo. In ÁVILA, Afonso. *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- SANDRONI, CARLOS. *Mario contra Macunaíma*. São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.
- SOUZA, Eneida Maria de et alli (orgs.) *Mário de Andrade. Carta aos mineiros*. Belo Horizonte, UFMG, 1997.
- SOUZA, Gilda de Mello. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas cidades, 1979.
- SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso*. São Paulo, Studio, Nobel, 2001.
- TOME, Takashi et alli. *Mídias digitais – Convergência tecnológica e inclusão social*. São Paulo, Paulinas, 2005.

Filmes, vídeos, sites, programas de TV

- MATOS, Décio. *Fabricando Tom Zé*. 2006. Filme documentário, cor, Brasil.
- Nego Moçambique* – entrevista a Beth Ferreira – Site Rádio bits
http://www.bitsmaq.com.br/conteudo/radio/eletro_bras2_nego.htm
- Ensolarado Byte. Doctv II, 2006. Pernambuco.
www.recombo.art.br
- OS NOVOS antropófagos. Artistas da periferia de São Paulo lançam sua própria Semana de Arte Moderna. BRUM, Eliane. Disponível em
<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EDG79089-6014-487,00.html>>