
De crioulo doido: paródia, vanguardas e teatro de revista

Virginia Namur*

O artigo trata das relações entre teatro de revista e paródia, esta pensada não apenas como procedimento estilístico, mas, de modo mais amplo, como recurso estético que reflete determinada cosmovisão popular. Pautado na pluralidade, na heterogeneidade, tal recurso se mostra atemporal, adaptando-se a praticamente todos os estilos que tenham de alguma forma se associado à visão popular de mundo e neles se manifestando de diferentes modos. Por isso também se acrescenta ao estudo alguns apontamentos sobre as relações entre paródia e vanguardas do século XX.

revista; paródia; dialogismo

Do ponto de vista da estrutura fragmentada e polivalente do teatro de revista, não seria nenhum exagero dizer que o gênero, em especial o brasileiro, é um correspondente popular dos movimentos teatrais de vanguarda que existiram no início do século XX, na Europa. Com um adendo: enquanto esses movimentos estão no plano da cultura erudita que, com a industrialização crescente e as revoluções proletárias, descobriu veios da cultura popular e dialogou com elas, a revista sempre foi, desde as raízes, manifestação genuinamente popular que se interpôs e dialogou com o erudito.

As vanguardas praticaram frente aos cânones tradicionais um afastamento de crítica e rebeldia que acabava muitas vezes por remeter ao isolamento e ao hermetismo da pura desconstrução. O teatro de revista, por sua vez, fez percurso contrário: justamente por consagrar e perseguir elementos construtivos de tais cânones, mas perceber que pela enorme distância e diversidade local, quanto mais tentasse aproximar-se deles, mais teria que fazê-lo através de acrobáticas improvisações, num lapso irreparável com os modelos, passou a adotar

*Virginia M. S. Maisano Namur é Mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Doutora em Artes Cênicas pela UNICAMP.

deliberadamente um procedimento de estranhamento, assumindo frontalmente suas impossibilidades e tirando partido extremo delas. Afinal, como gênero genuinamente popular que era, já nascera descompromissado com as normas oficiais e muito oportunamente, aproveitou tal descompromisso como licença poética.

Em ambos se vê, portanto, dialogismo. Se as vanguardas buscavam a renovação através de diálogos derrisórios com a estética e ideologia de um passado que lhes pertencia e lhes era familiar e próprio, expressando-se em autocrítica ou meta-ironia, encharcadas de humor desautorizador e plena de autofagia, a revista renovava por conseguir através do diálogo com linguagens alheias a ela, apropriar-se ao seu modo e com medidas próprias, dessas mesmas linguagens. Ambas, porém, emparelhadas dialogicamente com dogmas que pretendiam absorver ou derrubar, faziam-se espelhos deformantes, duplicando inversivamente suas imagens. Com isso, relativizavam-nas e se libertavam delas.

Entende-se por dialogismo o recurso quase irrestrito e atemporal da paródia (par-ode), na verdade mais uma ampla retórica do que um mero conjunto de procedimentos. Trata-se de uma das mais ricas retóricas populares, existente desde a antiguidade, representando a inclusão de um ponto de vista excêntrico ou periférico junto ou fraternalmente a par do ponto de vista oficial de uma época, por razões de obediência a um sistema sócio-econômico escalonado por secções e hierarquias, ditado pelas classes dominantes. Alguns teóricos dizem que essa retórica é por excelência a dos oprimidos e por isso responde à oficialidade com reversão e chacota. Contudo, ela é bem mais extensa e completa, reflete antes uma cosmovisão coletiva, pois enfeixando múltiplas ideologias e linguagens, pretende açambarcar a sociedade como um todo, fazendo por alguns instantes ouvir-se o ruído babélico do mundo e comemorando sua contraditória pluralidade.

A retórica em referência, não é, nem se limita ao que se conhece como paródia estilística. Essa, na verdade, faz parte dela como um de seus procedimentos, mas não constitui nem seu âmago, muito menos alcança a sua profundidade ideológica. Apenas compõe com outras estratégias e recursos seu amplo sistema. Muito mais densa, refletindo uma lógica própria e um estar diferenciado no mundo, a paródia da qual aqui se fala é, em sua essência, um discurso de pluralidade e mudança, que por não obedecer a uma lógica clássica e linear, mas modal e heterodoxa, capaz de acolher contradições e ambivalências, se amolda facilmente ao



O produtor Carlos Machado treinando suas vedetes
Década de 1960, acervo Daniel Marano

novo e diferente, adaptando-se a praticamente todos os períodos e ocasiões históricas. No teatro, foi recurso nos mimos da antiguidade, passando pelos espetáculos das praças e ruas medievais. Sobreviveu ao nascimento do individualismo na Renascença e reapareceu com novas roupagens na literatura dos românticos, sobretudo os “malditos,” que pela desilusão com a impossibilidade de um discurso absolutamente individual e direto e, por consequência, pela crescente consciência de linguagem, precederam os modernos na metalinguagem. Reverbera no contemporâneo e de modo muitíssimo interessante, pois de retorno a uma concepção coletiva e plural do mundo.

Ao que parece, a paródia é onipresente e imortal. Desconhece fronteiras de tempo e espaço e muitas vezes sai do reduto popular que lhe é “natural” para contaminar eruditos, manifestando-se ainda que sob ótica individualista, através de formas isoladas, monovalentes e negativas, como o sarcasmo e a ironia. Nos gêneros populares, ganha, entretanto, pólo positivo, conformando uma cosmovisão otimista. Enfeixando diferenças e colocando num mesmo diapasão as diversas classes, credos, cores, línguas, hábitos e culturas que lhe passam pela frente, festeja a riqueza e abundância de possibilidades. A todas aceita e, pela contraposição, relativiza. A todas obedece e num só tempo contraria. Não tem respeito à propriedade e ignora autorias. Absorve falas e gestos dos outros, parte porque os cultua e por isso se apropria deles, parte porque os despreza e, deformando-os, os critica. Ambiguiza. Multifaceta. E ri a riso solto das próprias artimanhas, porque nunca esconde nada, antes pelo contrário, é uma máscara que desmascara.

A visão dialógica de mundo sabe que a vida é um bem coletivo. Sob esse aspecto, não rouba a cena de “outro” quando a faz rebater em sua própria cena. Simplesmente a recupera. E o faz franca e livremente. Apropria-se da alteridade como um continuum da identidade. Pode, por isso apenas estilizá-la ou deformá-la grotescamente. Quando estiliza, confessa um desejo de aproximação e identidade maior que o de afastamento. Quando deforma, a relação com o discurso ou valor parodiado é de respeito à alteridade, embora leve ao estranhamento inclusive de si mesma, uma vez que não passa de feixe heterogêneo de linguagem. Ao final, reconduz todo o caos a um festim à vida em sua surpreendente e infinita variedade, pois é discurso utópico de confiança na humanidade. Para ela as diferenças não são senão apenas diversidade e, portanto, espera que os homens, em suas múltiplas e até opostas idiossincrasias, se reconheçam uns nos outros e concebam um futuro mais justo, mais livre, mais

igualitário. É, pois, também uma retórica de crise e mudança, expressa como possibilidade de transfiguração. Tem por lógica a troca, a reversão de valores, simbolizada pela materialidade, que nela predomina em lugar da elevação sublime dos gêneros eruditos. É por eixo maior de articulação, a metalinguagem, discurso proliferante e em si mesmo contorcido, que comenta, reproduz ou distorce procedimentos próprios e alheios, prestando muito mais atenção nas formas do que no conteúdo da linguagem.

Essa retórica de inversão e relatividade da ordem vigente é também chamada de carnava-
lização paródica por ter o russo Mikhail Bakhtin, teórico que pela primeira vez a observou
como estrutura distintiva de uma cosmovisão popular, encontrado nos rituais carnavalescos
medievais uma de suas formas mais genuínas, na qual a orientação oficial que se dava co-
tidianamente à vida social era temporariamente suspensa e levada por inversões formais e
ideológicas aos paroxismos do absurdo. Bakhtin descreveu claramente seus procedimentos
e articulações, debruçando-se principalmente sobre sua simbologia. Deu com isso um pode-
roso instrumento para a compreensão e estudo de certos fenômenos artísticos e culturais ca-
racterizados pela polivalência e pela refração deformante da linguagem, não por sua reflexão
uniforme, notando ainda que só nesse caso primeiro o grotesco e o riso lhe são essenciais.¹

Por certo, a posição que a cena popular da revista, principalmente a brasileira, ocupa nesse pa-
norama, pertence à vertente refrativa ou carnavalesca. Gênero eminentemente urbano, num
período em que o país começava a deixar a economia exclusivamente rural para industrializar-
se, a revista tipicamente nativa debruçou-se sobre uma sociedade cambiante, de repente
colocada em contato não apenas com a colônia portuguesa ou com esporádicos viajantes de
outras nacionalidades, mas com uma gama variada de imigrantes e extraiu de suas falas e tre-
jeitos a matéria de sua paródia e riso. A princípio fazia a revisão dos mais polêmicos fatos do
ano, como aprendera por imitação. No entanto, logo a seguir e talvez por contato estreito com
a comédia de costumes, que já então fazia grande sucesso, principiou a desenvolver-se em di-
reção de tipos próprios, aumentando distâncias e se comportando como um pequeno mundo
globalizado, de expressão e pensamentos próprios. Essa trajetória se tornou mais acelerada
quando trocou o acento português pelo acento nativo e passou a falar o “carioquês” das ruas.
Fez-se vertiginosa quando absorveu a música que se ouvia nos assovios dos passantes e mais
ainda quando passou a lançar composições de artistas nacionais. Esmiuçava já os tipos so-
ciais, dessacralizando modelos e os integrando à barafunda de um país novo e mestiço, onde

nada era puro, direto ou monovalente, e onde nada ou ninguém pertencia a uma só cultura e lugar. Jogava, portanto, simultaneamente com negação/afirmação das origens e se deslocava da periferia de um velho mundo, autoritário e opressor, para o centro de um mundo novo, propício a aventureiros e cheirando promissoramente a futuro.

Se o teatro de revista pode expressar seu dialogismo de forma muito mais aberta e positiva que as vanguardas europeias, foi exatamente porque não se tratava de atividade estética associada às elites que na virada e início do século XX descobriam o popular, mas pertencia desde as origens ao povo, guardando consigo seu sentido coletivo. Sua linhagem remete aos espetáculos populares de feira na França do século XVIII, desde então já com nítido propósito de, pela metalinguagem, “virar ao avesso” o mundo. Muito cedo, portanto, adotou a função de “revistar” parodicamente a produção oficial de linguagem, ou seja, a produção anual mais significativa da refinadíssima *Comédie Française*. E já o fazia - pasme-se - tendo por um dos *compères* o próprio Momo, “pequeno deus da caçoada, filho da Noite e nascido dos prazeres obscuros”². Além disso, fazendo compreender melhor suas raízes polifônicas, se as primeiras manifestações dessas revisões paródicas foram francesas, tem-se notícia de que foram encenadas por artistas italianos, descendentes dos *commici dell’arte*, derivando então também de um diálogo transnacional.

Espaço e tempo da revista

Diz Neyde Veneziano, a maior autoridade brasileira no gênero, que “o terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente, da atualidade”. Mas nota também que para entender a atualidade o espectador deve encontrar aí “um certo contingente de lembranças recentemente vividas”³, o que pode sugerir que esse gênero de teatro não só está disposto a anular as fronteiras entre palco e vida, como a proporcionar no próprio palco o encontro e a confusão entre o passado, o presente e o futuro; entre o tempo que se foi e o tempo que se (re)inicia. Logo, sustenta-se e suspende-se em interstício ambiforme, de mudança. Paralisa-se, a todo começo precedendo um fim e a todo fim sucedendo um recomeço. Haja vista uma antiga alegoria revisteira que, unindo fim e princípio humanos, representava o ano velho, tristonho e alquebrado, que saía por uma porta, enquanto por outra entrava o ano novo criança, saudável e risonho. Eis, portanto, o sentido coletivo e imorredouro da paródia

**"As encantadoras sevillanas": coristas da
Companhia Sebastião Arruda**
Década de 1920, acervo Neyde Veneziano



carnavalizada: comemora-se e se pode rir de toda e qualquer fatalidade apenas porque para a espécie, que é a única que vigora, não há morte, mas vida perene. Tal é a crença que garante ao corpo coletivo a confiança festiva nas metamorfoses, sejam elas estéticas e culturais ou políticas e econômicas, pois é justamente a mutação que permite sua perpetuação. Não em vão pronunciava-se Frivolina, no *Tribofe*, revista de Arthur Azevedo, de 1892: " (...) Troquei a sátira eterna / Pela pilhéria moderna! / Tenho exercitado a perna / Nas delícias do cançã!"

Pondo em prática essa mesma noção de simultaneidade, pode-se dizer sem medo ou susto que mais do que qualquer outro de sua época o teatro de revista manteve a função ritual de origem: fez do espetáculo um rito festivo e popular de passagem. Com um enredo ingênuo e tênue, mas

flexível o bastante para desencadear o desfile dos principais fatos e figuras que se destacaram durante o ano, mostrados através de quadros de fantasia, esquetes ou canções⁴,

colocava em surpreendente estranhamento o passado e o expurgava de desditas através do humor revitalizante. Ao mesmo tempo, com essa purificação cômica, inaugurava comemorativamente o por vir. Entre ambos estava o presente, como espaço-tempo de transfiguração.

Embora fosse de incertezas e de provisoriedade, logo também de precariedade, esse presente não quedava no vazio, preenchido pelo nada que o absolutamente tudo também pode

em certas circunstâncias particulares, vir a sugerir. Pelo contrário. Da perspectiva coletiva e imortal, estava sempre desmesuradamente cheio, pleno de possibilidades que se deviam exatamente à mutação. Provavelmente à exploração de tais possibilidades é que se devem os prólogos de muitas revistas que traziam de região desconhecida, às vezes extraterrestre, visitantes que emprestavam seu olhar virgem aos costumes do lugar. Além de funcionar como relativizador de costumes, desnudando o ridículo ou a inadequação de certos atos e convenções ou encantando-se com outros que para o lugar nunca tiveram valor, esse estranhamento também servia para representar a fronteira entre o “eu” e o “outro”, nesse instante alegremente ultrapassada.

Ainda como elemento de desfronteirização e exploração de possibilidades, deve-se notar que o teatro de revista, apesar de insistir nas qualidades concretas e sensoriais do espetáculo, era um teatro de insinuações, ou seja, totalmente sustentado por alusões, estendendo o que objetivamente se via e ouvia para um plano muito mais amplo, de inteligência, mas igualmente de imaginação. Era, assim, um teatro que trabalhava com

signos deliberadamente abertos, sempre prontos para a interação com a plateia. Dependia do repertório público para efetivar-se, mas também era capaz de acolhê-lo em toda sua multiplicidade. Apoiados na alusão estavam o singular e o diverso, o particular e o universal, o figurativo e o literal. A variedade encontrava eco, podendo-se medir pelos usos do recurso inclusive o gosto, preocupações e interesses de determinada época.

O duplo sentido, ou melhor, o sentido múltiplo que a revista podia alcançar, era uma prova incontestável de sua dimensão polifônica, seja essa cênica ou semântica. Uma de suas mais evidentes figuras de retórica era o trocadilho, agente formal muitíssimo ativo da inversão, que é o coração e o cérebro da paródia carnalizada. Na revista, tudo era troca – ela andava mesmo à custa de equívocos, de trocadilhos verbais, de caricaturas. São exemplos notáveis os contínuos descensos e elevações cômicas, a dupla de *compères*, e até mesmo as alegorias, que surpreendentemente, às vezes absurdamente, davam concretude a entidades abstratas, como a justiça ou a paz. Aliás, as alegorias bem merecem uma nota à parte. Além de expressão de materialidade, que na paródia sempre tem um sentido de rebaixamento, por oposição complementar às idealizações abstratas para as quais em geral tendiam até então os gêneros ditos “sublimes” e nobres, também encarnavam um aspecto da cosmovisão carnavalesca

para a qual tudo o que existe na terra tem um corpo e não há entre esses corpos qualquer separação ou hierarquia. Seres animados, objetos ou conceitos são um só, dispõem-se em continuidade, pois representam apenas a infinita variedade do mundo.

Pelo mesmo princípio, na carnavalização paródica tudo sempre avança além de seu próprio limite, tudo é exacerbamento e abundância, o que na revista também ocorria: pelas alusões, o que se fazia e o que se dizia no palco iam sempre além de sua literalidade; pelo exagero se chegava ao caricato; pela sensualidade se alcançava o acasalamento, máxima versão de apropriação e interação corporal. Havia igualmente quadros que remetiam à continuidade entre os seres através da digestão, como o da Cozinha Dramática da portuguesa *Tintim por Tintim*. Ou títulos ambivalentes, cuja alusão sugeria não só digestão, mas ainda ao sexo, como *O Pudim de Ouro* (1951) e *Tira o dedo do Pudim* (1954), de Max Nunes e J. Maia.

O princípio matério-corporal da revista

Sendo teatro, a revista encontrou na natureza eminentemente concreto-material da cena teatral um princípio essencial para seus rebaixamentos cômicos e derrisões desabstratizantes. Contudo, há de se considerar que mesmo nesse plano de explícita materialidade existem teatros que elevam, abstraem e idealizam, fazendo da matéria apenas um meio, não também um objeto de expressão. A revista, porém, usava e abusava de recursos corporais, diluindo neles o texto que obedecia a matrizes orais, não literárias. Calcava-se numa confiança plena na capacidade regeneradora da matéria, a princípio a própria matéria teatral, que tomava como referência metalinguística, estendida pouco tempo depois para outras áreas, artísticas, culturais, econômicas, sociais e políticas, em clara disposição da vida como espetáculo.

Mas essa força redobrada do princípio matério-corporal não foi apenas privilégio desse teatro. Estava inscrita na própria época e comparecia ainda em outros, sobretudo os de vanguarda. No teatro Dada, por exemplo, que à semelhança da revista, muitos críticos negaram como teatro, eram personagens de *Le Coeur a gaz*, de Tristan Tzara, o olho, a orelha, a boca, o nariz e o pescoço. Muito embora se limitasse a órgãos do sentido, ensaiando um descenso para o tórax, mas não evoluindo, o dadaísmo apresentava, desintegradas e autônomas, as partes principais do rosto, que num passado não tão longínquo fora senão o único, o mais expressivo instrumento do teatro nobre e sublime. Em contraponto, a revista popular nunca precisou

aceitar tais comedimentos. Nela, avantajado e posto em movimento incessante, o corpo era real e de uma só vez o rei. Chacoalhava-se gesticulando prosaicamente ou dançando, mostrava as pernas, punha as cordas vocais para funcionar, cantando, expandia-se em passarelas para melhor se integrar com o público. Envolveria e se deixava envolver. Era um corpo real de desejos e anseios, mostrando-se em eterno processo e em contínuo e irrefreável crescimento. Era o insofreável corpo popular.

Há de se entender, portanto, o apelo sensual a que respondia a revista e ao qual mais tarde essa se rendeu, transformando-se em teatro de vedetes. Como atividade lúdica, ao lado do jogo (o trocadilho é em si mesmo um jogo), da própria gastronomia e de tudo aquilo que leve ao prazer gratuito, libertando o homem da escravidão utilitária do dia-a-dia, o sexo ligava definitivamente a revista à tradição cômico-popular, cujo riso, livre e franco, deriva de um grande, confiante e antiburguês “gozar a vida”.

Por sua vez, o sexo, só visto como obsceno e lascivo sob a repressão que sofre no plano da oficialidade, é matéria privilegiada de ambivalência paródica. Oferece-se oportunamente a procedimentos de rebaixamento/exaltação, pois se é nódoa a ser escondida é também aspecto de algo sem o qual não pode sobreviver a humanidade; algo ao qual se deve concreta e literalmente a permanência da espécie. Dessa forma é que se cultua o que antes era pecado, ou, na pior das hipóteses, se desvela a hipocrisia do mundo.

A metalinguagem revisteira

É preciso relembrar que o teatro de revista já nasceu com vocação para a metalinguagem, pronto a exaltar e simultaneamente criticar seu próprio meio. E que esse procedimento era também um aspecto da época, de consciência cada vez maior dos signos, captada ao menos pelas vanguardas e por elas difundidas.

Metalinguagem é consciência de materialidade, consciência de estrutura e de procedimentos. É reflexão e desdobramento de formas. Na revista serve tanto para explicitar técnicas quanto para formar a opinião do público sobre o gênero, defendendo-o das críticas intelectuais ou moralizantes. Colocada até nas letras de música enquanto discurso que se constrange ante qualquer possibilidade de oposição e por isso se explica, atitude modelar de extrema atenção

dialogica, o recurso fez com que Arthur Azevedo viesse até a criar uma revista-aula sobre como escrever revista – a *Mercúrio*, de 1887. O mesmo constrangimento justificava, entre coplas e diálogos repletos de lições sobre o próprio gênero, o discurso subliminar do *monsieur du parterre*, personagem-ator ao qual cabia fazer o papel de público, refratando na sua própria linguagem o suposto discurso do espectador. Colocava-se assim palco e plateia diretamente em diálogo, um como prolongamento do outro, e se confundia deliberadamente arte e vida, realidade e representação.

Além disso, graças à linguagem viva, da sua oralidade dita ou cantada e, portanto, bem atenta à algaravia brasileira, de gírias e neologismos em abundância, de formas libertas da gramática, enfim de todo tipo de brasileirismo do momento, a revista podia atuar diretamente sobre o código: reafirmava novas palavras, assim como lançava outras. É o caso de “bilontra”, da revista de Arthur Azevedo de mesmo nome, que esclarecia:

Se quer saber o que é bilontra, / É bom que saiba, antes do mais, / Que esta palavra não se encontra / No dicionário do Moraes. / A bilontrage é sacerdócio / Que cada qual pode exercer: / Entre o pelintra e o capadócio / O meio termo vem a ser. / Pode o bilontra ser um velho, / Pode também ser um fedelho; / Mas o modelo mais comum / É o garnizé que se emancipa; / E que a legítima dissipa / Ao completar os vinte e um. (...)

Consequentemente, a metalinguagem da revista não aceita limites. Expande-se de tal forma que tudo é recurso para exercitá-la e atualizá-la. Por exemplo, ainda havia no início ou na formação do gênero no Brasil, o *compère* ou a *commère*, ou ainda a dupla, funcionando como agentes cômico-metalinguísticos.

Quando apareciam em dupla, os compadres formavam um genuíno par cômico-trocadilhesco: um era bobo, outro vivo, ou ainda um era baixo e outro alto, ou também um era gordo e outro magro. Se a dupla era um casal, então o compadre surgia mais grosseiro, ingênuo e popular, enquanto a comadre, mais refinada e culta, mais “ligada” às maneiras “civilizadas” e aos modismos, lhe explicava termos e procedimentos, informando de roldão o público.

Esses elementos aglutinadores não eram exatamente personagens, mas recursos cômico-metalinguístico, usados pela revista para ligar e comentar quadros. Vindos do modelo francês, foram paulatinamente extintos na revista nacional. Isolada do mundo pela Primeira Grande Guerra e obrigada a caminhar com os próprios pés, a revista nativa havia chegado a um estilo próprio, que já os dispensava. Não se sabe ao certo a razão desse enfraquecimento

metalinguístico, mas cogita-se que a essa altura o público revisteiro não precisava mais de um condutor, pois já reconhecia plenamente as artimanhas do gênero.

Estava feita a festa. E a revista carnavalesca, tipicamente brasileira, só veio explicitar a vocação cômico-paródica desse teatro.

Notas

- 1 BAKHTIN, Mikhail. La Cultura Popular en la Edad Media y en Renacimiento - el contexto de Rabelais. Barcelona: Barral, 1974; Problemas da Poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- 2 VENEZIANO, Neyde. Não adianta chorar – Teatro de Revista Brasileiro... Oba! Campinas, SP: Unicamp, 1996, p. 20.
- 3 Idem, p. 29.
- 4 Idem, ibidem.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. La Cultura Popular en la Edad Media y en Renacimiento - el contexto de Rabelais. Barcelona: Barral, 1974; ——— Problemas da Poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- CAMPOS, Haroldo. A Arte no Horizonte do Provável. São Paulo: Perspectiva, 1975. ——— “Miramar na Mira,” prefácio de Memórias Sentimentais de João Miramar. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- GARCIA, Silvana. As trombetas de Jericó – teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec, 1997.
- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989.