

A HISTÓRIA REVISTA: O ESPAÇO DA PARÓDIA NAS CIDADES INVENTADAS DE FERREIRA GULLAR

Adriana Lins Precioso¹



Resumo: A paródia é identificada, neste trabalho, como um dos recursos utilizados pelo texto literário para recuperar e questionar acontecimentos comprovados historicamente. Para isso, serão analisadas três narrativas da obra *Cidades Inventadas* de, Ferreira Gullar, marco de estréia do poeta como contista.

Palavras-chaves: Paródia, Literatura e História, *Cidades Inventadas*, Ferreira Gullar.

Abstract: The parody is identified in this work, as one of the resources used by the literary text to regain and question events historically proved. In order to do that, it will be used three narratives of *Cidades Inventadas* work by Ferreira Gullar, work in which, the poet premièrises as a teller.

Keywords: Parody, Literature and History, *Cidades Inventadas*, Ferreira Gullar.

O texto literário moderno e o pós-moderno apresentam uma forte tendência a manter um diálogo vivo com os textos, temas e/ou estruturas da tradição. O processo desencadeador da modernidade, com o movimento de retorno, propicia uma visitação ao passado, seja ele o passado do homem contido na História ou o da Literatura, preso à tradição.

As mais recentes críticas sobre os limites entre Literatura e História têm procurado concentrar-se mais naquilo que as une do que em suas diferenças. Nesses estudos, considera-se “que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança” (HUTCHEON, 1991, p.141). Assim, pode-se reconhecer tanto na ficção quanto na história a presença de um discurso que se distingue por meio de níveis variados de apreensão do real ou de fatos comprovados historicamente.

Quando o texto da atualidade opta por retratar acontecimentos ou personagens históricos, observa-se que essa opção implica em uma atividade de recriação ou reescrita da História oficial: questionando-a, criticando-a ou complementando as lacunas do registro histórico, quase sempre, por meio da ironia. Entre a Literatura e a História é possível perceber, portanto, o espaço da paródia, tendo em vista que “a paródia não é a destruição do passado, na verdade parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p.165). É nesse paradoxo que se inserem os textos escolhidos para análise.

Ferreira Gullar, poeta consagrado na Literatura Brasileira, publica, em 1997, a obra *Cidades*

inventadas, que reúne vinte e três contos produzidos ao longo de quarenta anos. O tema central das narrativas circula de forma irônica e satírica diante da história das civilizações e de fatos históricos provocadores de grandes tragédias para a humanidade. A escolha da obra *Cidades inventadas* deu-se, primeiramente, por ser um texto atual que articula a Literatura à História, preenchendo, por meio da ficção, os vazios deixados pelo registro histórico. Essa articulação é promovida pela utilização da paródia que, ao resgatar acontecimentos da História, reapresenta-os de forma crítica, questionando a veracidade dos procedimentos que desencadearam a ação do homem.

As narrativas que compõem as *Cidades inventadas*, além de evidenciar fatos comprovados historicamente, reinventando-os, também

criam mundos simbólicos onde o ser e a política se regem por leis que não negam nem corrigem as de nosso mundo, pois se situam fora dele. Não são críticas nem propostas. São alternativas, voltadas para o sentimento de vazio que corrói os grupos e os seres, projetando-os em outras dimensões. (CANDIDO, 1993, p.12).

Já no título da obra pode-se inferir a presença do fio da ficção tecendo as narrativas pela indicação do adjetivo “inventadas”. Essa sugestão abre-se para inúmeras possibilidades de sentido. Contudo, a leitura minuciosa dos contos revela uma variação no eixo paradigmático que compõe a obra. Sendo assim, o reconhecimento histórico

das cidades na obra divide-se em três níveis formalizadores desse eixo. Como modelo para diferenciação desses níveis será utilizada na divisão feita por Candido “na poesia histórica de Cavafis” (1993, p.159), que se apresenta do seguinte modo:

- 1) um “espaço não identificado”;
- 2) um “espaço de civilizações mais ou menos definidas”;
- 3) uma “catástrofe historicamente identificada”.

Para esta análise serão selecionados três textos que se inserem no terceiro nível, cujo reconhecimento histórico pode ser comprovado. Essas três narrativas, ao evidenciarem esse tipo de retorno à História, permitem que verifiquemos os procedimentos narrativos utilizados por Gullar para parodiar. Desse modo, começaremos por Mori, a vigésima cidade da obra.

Identificamos na cidade de Mori um dos episódios mais tristes do século XX: a queda da bomba em Hiroshima em 1945. Já em sua apresentação, numa debreagem enunciativa, observamos o estado da cidade: “o país estava em guerra” (p.89). Sua localização descreve-a como uma cidade que possuía um “importante porto de mar” (p.89) e que, em sua estrutura, “grande parte da cidade era constituída de casa de madeira” (p.89); são as primeiras descrições a seu respeito.

Temos uma visão disfórica do estado da cidade, que vivia debaixo de “bombardeios aéreos” e que precisava precaver-se contra os incêndios constantes. A seleção de “aquela manhã” e a precisão do horário, “oito horas”, são designadas, primeiramente, para mostrar a rotina da cidade: o trabalho nas fábricas, crianças indo à escola, homens e mulheres ao trabalho. Entretanto, em meio a essa rotina, “ninguém prestou atenção ao ruído débil de um avião que estava agora em cima da cidade, a nove mil metros de altura*” (p. 89). O asterisco dessa citação aponta para a nota ao lado na narrativa, que explica o acontecimento:

Tampouco sabiam os habitantes de Mori, que os deuses, reunidos, confabularam meses atrás sobre seu destino: “Ensinemos a esses pigmeus a força dos deuses”, disse Smith, senhor do aço. Lethaby, deus do petróleo, cujo poder era por todos temido, queria resguardar seus interesses na pequena Mori: “Seria cruel demais. Destruiríamos milhares de vidas, pessoas inocentes, inclusive crianças.”

“Mas eles se atreveram a agredir minha filha Pérola”, argumentou Clifton, o deus alado, senhor das fortalezas-voadoras. “Não posso tolerar isso.”

“Será em agosto, dia 6”, decidiu Troyman, o deus dos deuses, que presidia a reunião. “Nesse dia, às oito da manhã, o fogo dos céus cairá sobre eles.” (p. 89-90).

A “filha Pérola” a que os deuses se referem é uma remissão irônica ao ataque ao porto de Pearl Harbour, em que os japoneses destruíram boa parte da esquadra americana do Pacífico, motivando, então, a entrada dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial.

Notamos que o lugar do vazio da História é preenchido pela narrativa por meio da criação e da suposição das falas que determinaram o acontecimento fatal. A indignação pelo fato e a ironia manifestam-se na escolha dos termos selecionados para demonstrá-lo. Na reunião, “os deuses confabularam” e decidiram o destino dos “pigmeus”; sendo assim, a ironia instaura a crítica diante da posição dos Estados Unidos na decisão de atacar Hiroshima, uma vez que tais “deuses” são os magnatas americanos do aço e do petróleo.

Ao ceder voz aos “deuses”, observamos que é instaurada uma debreagem interna, procedimento que “serve, em geral, para criar um efeito de sentido de realidade, pois parece que a própria personagem é quem toma a palavra” (FIORIN, 2001, p.46). A debreagem interna será retomada nas outras narrativas, visando ao mesmo efeito de sentido.

A substituição dos governantes dos Estados Unidos por “deuses” é, obviamente, irônica, já que procura explicar as razões que implicaram ação tão danosa. Gullar, crítico da ação do homem na modernidade, afirma em um artigo que “o crescimento da civilização industrial, o acelerado progresso tecnológico e científico determinarão a obsolescência de Satã e dos serafins, empurrando o homem moderno a buscar nas condicionantes objetivas da vida social ou nas profundezas do inconsciente as causas de seu comportamento” (GULLAR, 1989, p.9).

A descrição da queda da bomba mais parece um depoimento de um dos verdadeiros sobreviventes, devido à sua precisão figurativa. Observemos:

A bomba caiu exatamente no centro de Mori, onde se erguiam os grandes edifícios. Fez-se um



clarão dez milhões de vezes mais forte que a luz da manhã. Tetos, paredes, pessoas, móveis, postes, veículos, árvores foram subitamente vaporizados e, feitos poeira, aspirados para o alto, formando um cogumelo de vários quilômetros de altura, enquanto um ciclone, rápido como um soco, demoliu a cidade, e um calor cósmico derreteu o ferro, a madeira, o asfalto, a pedra, a carne humana. (p. 90).

Os efeitos radioativos da bomba também são descritos. E não param aí, pois a finalização da narrativa mostra que “Mori não morreu” (p.90): os sobreviventes a reconstruíram e fizeram “dela um centro de paz e cultura” (p.90). Essas informações não são diferentes do que realmente sabemos sobre a cidade de Hiroshima: tanto a descrição da queda da bomba quanto a recuperação da cidade são identificados na História. Todavia, o que se diferencia da História está nos “arredores da cidade”, onde “os turistas poderão também admirar alguns exemplares de peixes que viraram pássaros e vivem agora trepados em árvores. Ou, se tiverem sorte, toparão numa esquina da cidade com um homem cujo cabelo, em lugar de crescer na cabeça, cresceu na testa e nos solados dos pés” (p. 90-91).

Dessa forma, as anomalias causadas pela radiação da bomba são exploradas na narrativa, ganhando, contudo, uma dimensão figurativa inusitada.

Notamos que a escolha do nome “Mori” para essa cidade nada tem de aleatória, pois a palavra “Mori” está anagramatizada dentro da palavra “Hiroshima”. Temos, portanto, uma redução muito significativa diante de tal escolha.

Passaremos, agora, a analisar a cidade de Iscúmbria, décima-terceira cidade da obra. Dois são os indícios que ligam Iscúmbria à Roma Antiga: o primeiro é a sua reconhecida beleza e o segundo é o episódio que traz a figura de Nero ateando fogo à cidade. Mais uma vez, perceberemos que as lacunas deixadas pela História serão preenchidas pela ironia da construção literária.

A indignação pelo ato implacável surge na enunciação, que traz o fato ocorrido há “vinte e três séculos” para o presente; assim, as pessoas ainda continuam a se perguntar o motivo da fúria de Adilimandro contra “a mais bela cidade jamais construída pelo homem” (p.55). Com o intuito de responder a essa indignação, surgem hipóteses que se baseiam nas seguintes informações:

Talvez para compensar sua origem plebéia e apagar o crime que cometera, iniciou a construção de uma nova capital, cuja beleza deveria deslumbrar a todos. Ao destruir Iscúmbria, duzentos anos depois, Adilimandro estaria vingando a morte de seu ancestral e desfazendo a afrontosa farsa com que Dúlio e seus descendentes buscaram ocultar um crime hediondo. (p.55-56).

Ao construir Iscúmbria, Dúlio trouxe os “mais famosos arquitetos e artistas daquela época” (p.56) e isso transformou a cidade numa “espécie de síntese surpreendente da arte de numerosos povos” (p.56). Daí a sua tão admirada beleza. Seus sucessores continuaram a construir “novos palácios e jardins suspensos”. Contudo, “para custear tanta beleza e luxo, as cidades dominadas pelos mineus tinham de pagar impostos escorchantes, o que provocava crescente revolta, cujas manifestações eram esmagadas a ferro e fogo” (p.56).

Adilimandro rendeu Iscúmbria “só após dois anos de avanços e recuos” (p.57). Depois da tomada da cidade, Adilimandro resolveu comemorar sua vitória dando uma grande festa no “palácio central de Iscúmbria”:

E foi durante essa festa, quando já estavam todos excitados pela bebida, pela dança e pelos cânticos, que Fiza, uma prostituta de enfeitante beleza, que acompanhava Adilimandro em suas campanhas, começou a bradar que Iscúmbria devia ser incendiada, do mesmo modo que os mineus haviam feito com a sua cidade natal. O discurso de Fiza foi ovacionado pelos convivas com tal entusiasmo que Adilimandro decidiu naquele momento iniciar ele mesmo o incêndio da cidade. E foi o que fez. Mal pôs fogo ao primeiro edifício, logo seus soldados se espalharam pelas ruas com tochas acesas nas mãos, a provocar incêndios, a matar a população e saquear os templos, palácios e residências. Os dignitários da cidade, vestidos de suas melhores roupas, jogavam-se para a morte do alto dos edifícios e das muralhas. Em pouco tempo, Iscúmbria era um monte de ruínas fumegantes. (p.57).

A descrição do episódio que destruiu Iscúmbria é uma nítida paródia do acontecimento registrado pela História, quando Nero incendiou Roma, uma das mais belas cidades da sua época. Não há registros históricos que evidenciem as razões que o levaram a tomar tal atitude. A História justifica

sua ação com base no contexto em que Roma vivia na época, ou seja, o início da sua decadência, após tantos anos de domínio. Somam-se ao contexto histórico a vaidade e a tirania de Nero, um dos imperadores mais extravagantes da História. Dessa forma, numa tentativa de responder ao vazio deixado pela História, a narrativa, além de parodiar o fato, dá-lhe as circunstâncias e as razões para justificar tal ação.

Indignada, a população ainda se pergunta: “terá sido essa a verdade? A destruição da mais bela cidade do mundo se deu ao discurso de uma prostituta e ao rompante de um rei embriagado? Ou terá sido simplesmente o castigo que lhe foi imposto por ter ela vendido tão caro a sua rendição?” (p.58).

A própria população respondeu a essa pergunta, afirmando: “qualquer que seja a resposta a essa pergunta, em nada mudará o sentimento de perda que ainda hoje nos assalta quando contemplamos, sob o céu eterno e mutável, os restos da cidade ainda tismados pelo fogo que a consumiu” (p.58).

O “sentimento de perda” e o questionamento que rondam acontecimentos comprovados historicamente como esse saltam de geração a geração. Sem resposta, qualquer que ela seja, a imaginação sempre buscará costurar e preencher os “vazios” deixados pelo histórico. A proximidade sonora do nome “Iscúmbria” com a palavra “escombros”, anuncia, de forma velada, o destino da cidade.

A última cidade que analisaremos é Texclx, oitava cidade da obra. Nessa cidade, verificaremos que é parodiado o fim do Império Asteca. A narrativa aponta para vários indícios que nos permitem reconhecê-la na paródia. O primeiro deles está no nome: Texclx revela-se uma redução do nome Tenochtitlán, a cidade que era o coração do Império Asteca. O nome do seu último imperador é retomado por meio do mesmo processo: Moczetzl seria uma redução do nome Moctezuma.

O início da narrativa reconta a chegada dos europeus à cidade, “quando os conquistadores, depois de atravessarem o oceano desconhecido, depararam com Texclx, não acreditaram no que seus olhos viam: era inconcebível que naquelas terras remotas houvesse civilização capaz de construir uma cidade tão grande e bela quanto Veneza ou Paris” (p.35).

A primeira nota de rodapé traz um texto em espanhol que pertenceria ao livro *Historia verdadera de la nueva tierra*, de Días del Castillo.

O assunto dessa nota é o encantamento dos conquistadores. A segunda nota traz uma referência presente nos registros históricos, a organização da cidade, que revelam,

mas foram sobretudo os mercados, freqüentados diariamente por cerca de sessenta mil pessoas, que mais surpreenderam os conquistadores. Ficaram fascinados com a quantidade incrível de ouro, prata, pedras preciosas, plumas coloridas, frutas tropicais e tecidos caprichosos que se encontravam à venda naqueles lugares. (p.35).

A História tem o registro desse fascínio diante da organização dos astecas por meio de um dos europeus que estava na expedição que lá chegou. E aqui encontramos outra evidência a respeito da paródia de Tenochtitlán, pois tal registro é feito por Bernal Diaz, e o livro citado logo acima tem como autor Días del Castillo. Bernal Diaz afirmou: “chegando à praça do mercado [...] ficamos espantados com o grande número de pessoas, a quantidade de mercadorias e com a regularidade e a boa organização que prevalecia [...]. Todo tipo de mercadoria [...] tinha seu lugar fixo marcado para ela” (WOOD, 1994, p.15).

A enunciação identifica a cidade de Texclx como “centro do império izna” e, sobre seus imperadores, informa:

Os tiranos se sucediam, morriam de velhice ou eram assassinados. O poder passava de mãos de uma família para as mãos de outra, mas a relação entre a capital e o resto do império não se alterava: Texclx crescia, multiplicavam-se suas ruas, seus palácios, seus templos e túmulos suntuosos, cuja construção exauria a seiva dos homens e dos povoados distantes. Texclx esplendia riqueza e luxo, enquanto as demais cidades eram submetidas à servidão e à fome para mantê-la. (p.36).

A História registra em Tenochtitlán um comércio de escravos; eram grupos inferiores na sociedade asteca ou prisioneiros capturados em batalhas. A sociedade era dividida em clãs e o poder centrava-se na nobreza.

A religiosidade é outro elemento explorado na paródia. A enunciação revela-se parcial ao apresentar os deuses que regiam a cidade; observamos isso no trecho seguinte:

Uma fé supersticiosa em Tzolx, deus pacífico que ensinara aos homens o trabalho artesanal

e o cultivo de terra. Até que um dia, vindos do norte, chegaram ao planalto de Uxl as tribos irls, que pregavam a guerra e negavam qualquer poder a Tzolx; ocuparam Texlcx, formaram um exército poderoso e subjogaram as demais cidades. Seu deus era Gyrr – o sol -, que exigia anualmente o sacrifício de centenas de jovens, cujos corações eram arrancados e queimados ao amanhecer, a fim de que o sol, assim alimentado, nunca se apagasse. As províncias ficaram obrigadas a enviar oitenta por cento de sua riqueza a Texlcx e os jovens para o sacrifício anual. Quem se rebelasse seria esmagado pelo exército do imperador. (p.36).

Entre os numerosos deuses da mitologia asteca, Hiuiztopochtli era o deus do sol e da guerra e Tlaloc, o deus da chuva e da fertilidade. Eram essas as divindades mais cultuadas por esse povo. Já os sacrifícios humanos eram similares aos que atesta a narrativa e o objetivo era o de, realmente, satisfazer a vontade dos deuses para que não faltassem as providências de sobrevivência ligadas à natureza ou para vencerem os inimigos.

Os astecas viviam de acordo com o que acreditavam ser as formas de agradar os deuses; caso as cerimônias não fossem realizadas na época e com as oferendas corretas, os deuses poderiam zangar-se e lançar inúmeras punições sobre eles. Pairava sobre os astecas uma lenda de que o deus Quetzalcoatl voltaria do leste e destruiria todo o império. Os registros da História confirmam a mais surpreendente coincidência, já que no final de um dos ciclos astecas, diversos acontecimentos terríveis ocorreram e não só isso, Moctezuma, o imperador da época, acabara de receber notícias de que desconhecidos aportavam em Tenochtitlán. Tratava-se, na verdade, de Hernán Cortés, soldado espanhol que liderava uma expedição ao continente americano ainda não explorado.

Moctezuma, contudo, estava diante de um grande dilema: seria aquele desconhecido o deus vingador? Somente depois de perceber que os desconhecidos eram humanos e não deuses, Moctezuma e os soldados reagiram na batalha que resultou no fim do império asteca. A chegada dos europeus é recontada por Gullar da seguinte maneira: a rocha era o navio dos europeus. Quando o comandante da frota invasora chegou ao palácio e encontrou Moczetzl, este lhe disse: “Estávamos à sua espera. O império izna é seu” (p.38).

Só sabemos o que ocorreu depois por meio da nota de rodapé que esclarece os

acontecimentos posteriores e narra o fim do império, nos seguintes termos:

Moczetzl foi levado para o cárcere e os europeus iniciaram o massacre de seu povo. Quando os habitantes de Texlcx se rebelaram, os invasores, tentando acalmá-los, trouxeram Moczetzl da prisão para que ele, de uma das sacadas do palácio, falasse a seus súditos. Mal Moczetzl começou o discurso, pedindo ao povo que se submetesse aos conquistadores, uma pedra lançada por um popular atingiu-o na frente e o matou instantaneamente. (p.38).

Constatamos, nessa narrativa, um maior grau de indícios históricos comprovados. O vazio e a lacuna deixados pela História são preenchidos por contextos coerentes e plausíveis para uma lógica do senso comum. Concluímos, portanto, que as narrativas anteriores apresentam uma maior liberdade de criação, pois as lacunas deixadas pelos registros históricos permitiram o seu preenchimento com fatos ou ações mais fantasiosas.

Dessa maneira, notamos que

a linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequando ao real. Narrar uma história, mesmo que ela tenha ocorrido, é reinventá-la. Duas pessoas nunca contam o mesmo fato da mesma forma: a simples escolha de pormenores a serem narrados, a ordenação dos fatos e o ângulo de que eles são encarados, tudo isso cria a possibilidade de mil e uma histórias, das quais nenhuma será a “real”. Sempre estará faltando, na história, algo do real; e muitas vezes se estará criando, na história, algo que faltava no real. Ou melhor, algo que, ao se produzir na história, revela uma imperdoável falha no real. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.105).

Observamos que o movimento de retorno das *Cidades inventadas*, além de possuir um ponto específico, a História comprovada, tem também o exercício de criar, sem suas lacunas, a possibilidade de reverter a “imperdoável falha” do “real”, ou seja, a re-criação procura desvendar o que a História, como “discurso verdadeiro”, não foi capaz de registrar. Isso só é possível na medida em que há um reconhecimento espacial, temporal e actancial dos fatos narrados. Assim, a ancoragem surge como procedimento facilitador

para a instauração dos efeitos de realidade, somada ao recurso de debreagem interna, cujo objetivo em torno do efeito de sentido é o mesmo.

A utilização de notas de rodapé, recurso observado nas narrativas analisadas, contribui para a composição da paródia. O entrelaçar dos dois textos cria “uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um status paralelo na elaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura” (HUTCHEON, 1991, p.163).

Recuperar a história por meio da paródia não é apenas trazer para o presente, fatos e acontecimentos danosos como esses reportados pelas narrativas aqui analisadas, mas também é, sobretudo, “questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual” (HUTCHEON, 1991, p.169). Assim, o ato de questionar viabiliza o surgimento de alternativas na construção de todo e qualquer fato.

O escritor da modernidade não está alheio aos acontecimentos históricos; sua indignação, as mudanças, o esquecimento, o cotidiano, tudo isso, forma a grande matéria de suas narrativas. Gullar, poeta engajado com as transformações do mundo e da sociedade, sobre a necessidade do questionamento do homem frente à realidade, afirma que: “os poetas podem ajudar nisso. E não por mistificar a realidade, mas, pelo contrário, por revelá-la na sua verdade que é prosaica e, ao mesmo tempo, fascinante. O poeta sonha no concreto o sonho de todos” (GULLAR, 1989, p.15).

Podemos concluir que o entrelaçamento da Literatura com a História abre espaço para a indagação e a reflexão frente ao real, ou seja, frente ao evento comprovado e reconhecido pela História oficial. A ficção beneficia-se dessa conjunção, enriquecendo-se por meio da constante inovação dos recursos utilizados pela Literatura; já a História, inúmeras vezes revisitada, trazendo o passado para o presente, cria a opção da paródia como tendência dessa conjunção.

A paródia, assim, apresenta opções ficcionais para ocupar o espaço de um possível vazio deixado

pela História. A ironia surge, então, como modo de criticar a forma do registro histórico, colocando-o em dúvida ou questionando sua veracidade, atribuindo-lhes novas e variadas versões. Nossa análise, portanto, buscou evidenciar, de forma abreviada, um dos possíveis usos da paródia no cenário literário.

1- Mestre e Doutoranda em Teoria Literária pela UNESP – Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto – SP, e docente da UNEMAT, campus de Sinop, área Literaturas de Língua Portuguesa.

Aceito para publicação em 18/07/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2001.

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Cidades inventadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores na escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOOD, Tim. *Desvendando a história: os astecas*. São Paulo: Manole, 1994.

