

# FÁBULAS FABULOSAS: DENÚNCIA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

Maria Angélica de Oliveira – UFPB/UFCG\*  
Ivone Tavares de Lucena – UFPB\*\*

## Resumo

“Pelas mãos” do sujeito-autor Millôr Fernandes, as fábulas clássicas transitam por outros gêneros, são parodiadas, carnavalizadas, postas às avessas, transfigurando-se em fábulas fabulosas, um “outro gênero” em que a ironia, a sátira e a paródia fazem sítio. Estas estratégias irreverentes do dizer abrigam, nesses enunciados, um universo de vozes sociais que só se deixam entrever no diálogo com as condições de produção, com o contexto sócio-histórico-ideológico. Com o auxílio dos pressupostos teóricos da Análise de Discurso de linha francesa, procuramos identificar nessas fábulas fabulosas cicatrizes denunciadoras de sua identidade de pequenos repositórios de sabedoria que transitam entre a moral e a denúncia, entre as técnicas de si e as estratégias de resistência. Nossa pesquisa visa, ainda, evidenciar, nessas irreverentes e satíricas historietas, jogos de verdade, que materializados a cada novo acontecimento, na atualização da memória discursiva, domínios do intradiscurso, transformam-nas em argutas denúncias da história brasileira, conduzindo-as, pois, do gênero fábula fabulosa ao gênero monumento histórico.

**Palavras-chave:** memória, técnicas de si, estratégias de resistência

## Abstract

Through an analysis of French speech, this work has the objective of analyzing the marks and values that sustain the identity of Brazilian northeast. This identity once materialized in speech, appears to us that is configured through a link between language and social reality, that means through manifestations such as string literature, religiousness, folklore, beliefs, popular medicine, among others. Focusing string literature, we can see how the man from the northeast becomes the subject of his speech,

recreating his identity through symbolic objects that built their senses from the memory of a people that is historically marked by their poverty, social exclusion and drafty: points that tell us and always echo when we talk about Nordestinidade, because they come from the history, context, and do not ask to be present. String literature will always be seen as a manifestation where who speaks is not the subject, but his social position, the discursive formation in which he is inserted, so he can impose and make significant his ideology. From the moment you give voice to this subject, we perceive the mounting and remounting, that is, the construction and reproduction of the speeches in chain, because they never end, because they ratify, because they go beyond the textual limits, establishing themselves through historic/symbolic/ideological limits.

**Key-words:** memory, techniques in itself, strategies of resistance

Nascidas na égide do pós-modernismo, período em que a carnavalização, o humor e a sátira foram uma constante em textos de vários autores, as fábulas às avessas retratam a presença marcante da incredulidade em relação a quaisquer “verdades”, o que é cicatriz denunciadora do pensamento pós-moderno. O sujeito-autor dessas *fábulas fabulosas*, a partir de sua discursividade, reproduz, nestas narrativas, este estado de consternação aos *jogos de verdades* que são promulgados por várias instituições como a família, a igreja, o Estado, e deixa entrever, nos fios do texto, o ceticismo constitutivo do pensamento pós-moderno, além de tecer suas denúncias a um período vivido pelo país, em que o abuso do poder era também uma constante. Entretanto, se, por um lado, esse sujeito-enunciador critica *jogos de verdade* institucionalizados, por outro, são suas narrativas disseminadoras de outros *jogos de verdade*, pois, quando

\* Professora Doutora da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Campina Grande.

\*\* Professora Doutora da Universidade Federal da Paraíba.

esse sujeito-autor afirma, por exemplo, em suas narrativas: *Quem ama o feio leva muito susto*, ou *Você tem que levar vantagem em tudo*, contrariando dizeres cristalizados, está ele também construindo *jogos de verdade*, inscrevendo-se numa dada formação discursiva.

As *fábulas fabulosas*, cuja marca de autoria é Millôr Fernandes, devido à discursividade irreverente do sujeito-enunciador, não suportam limites, transitam por vários gêneros, desde às fábulas clássicas aos contos de fadas. Como veremos sua natureza é híbrida. Vamos às *fábulas fabulosas*:

### O REI ESTÁ SALVO



No salão Grená, a pequena multidão de nobres espera nervosamente a entrada de Sua Majestade. É dia do aniversário do Supremo Mandatário e Ele vai dirigir a palavra a seus cidadãos, concitando-os para mais um esforço pelo desenvolvimento do país. Alguns radicais exigem a reforma dos feudos, mas as rédeas estão seguras nas mãos fortes que cuidam da Pátria. De repente há um frêmito entre as pessoas, o Mestre de Cerimônias bate com o bastão no chão e anuncia Sua Majestade, Pepino, o Longo. Sua Majestade entra e vai desfilando lentamente por entre os nobres, se encaminhando para o elevado do trono. Quando, porém, coloca o pé no degrau do trono, um menino, que estava perto, arregala os olhos e fala, alto bastante para que a sala toda, mergulhada em emocionado silêncio, ouvisse: “Mamãe, mamãe, o Rei está nu!”

Imediatamente, enquanto o tumulto toma conta do ambiente, o serviço de segurança de Sua Majestade agarra o menino e a mãe e os arrasta para fora da sala. E, sem perda de tempo, um arauto sobe ao palanque do trono e, com voz pausada, lê uma comunicação: “Cidadãos, pela presente, o departamento de pesquisas químicas de Sua Majestade avisa que conseguiu fabricar um tecido, com o qual Sua Majestade está vestido neste momento, tecido esse de beleza e resistência excepcionais, mas que é completamente invisível para qualquer subversivo”.

**MORAL: OLHE BEM PARA O DESENHO. VOCÊ ACHA QUE O REI ESTÁ NU OU ESTÁ VESTIDO?**

O texto é *árbitro* da leitura, vai mostrando os *rastros* que foram deixados pela função-autor, *rastros* que neste caso

vão revelando sua filiação a outras vozes, outra época, outros gêneros. *Rastros* que vão delatando sua relação palimpsesta. Esta *fábula fabulosa* tem como hipotexto, texto sobre o qual foi tecido, o conto de fadas: *As novas roupas do imperador*; cuja autoria é Hans Christian Andersen. Pelos movimentos do retorno, o sujeito-autor-Millôr vai tecendo o “novo” sobre o “velho” que sempre se fará presente, pois é nesse retorno que o “novo” pode se constituir paródia e tecer os novos sentidos.

No conto de fadas, o rei é enganado por dois vigaristas que dizem ser capazes de confeccionar um tecido esplendoroso digno apenas dos grandes monarcas. Um tecido cuja visão apenas era permitida àqueles que fossem sábios, nunca aos néscios, aos tolos, aos idiotas. Assim, como ninguém quer ser tolo, por mais que seja, todos da corte, temendo serem considerados estúpidos, afirmam o esplendor do tecido sem ao menos vê-lo, principalmente a Vossa Majestade. A farsa dos vigaristas é desmascarada pela “voz da inocência” figurativizada numa criança, que, dizendo “a verdade,” denuncia que “o rei está nu”, pois não vê suas vestes fabulosas.

Pelos movimentos da atualização, a *fábula fabulosa* dialoga com o contexto sócio-histórico inaugurando novos dizeres ao conto de fadas, espaço da formulação, o “novo” no já-dito. Essa fábula *às avessas* evidencia, através do dizer fantástico do conto de fadas, a interdição do dizer e o abuso do poder na época do regime militar, contexto de sua produção. No trecho: *Ele vai dirigir a palavra a seus cidadãos, concitando-os<sup>1</sup> para mais um esforço pelo desenvolvimento do país*, é possível enxergar a relação ao contexto sócio-histórico, ao clima do “milagre econômico” em que o Brasil vivia na década de 60. Época em que o Governo esforçava-se em divulgar seus *jogos de verdade* que anunciavam ser o Brasil uma “grande” nação, com “grandes projetos”, promovendo uma imagem empreendedora do governo, procurando criar um clima de progressão e satisfação social, buscando anunciar a “existência de um tecido” que na realidade não existia. Pelas estratégias do dizer irônico e satírico, o sujeito-enunciador compara o governo aos vigaristas que “vendiam” algo que não era real, como não era real esse “Brasil Grande”. O emprego da palavra: **concitar** (incitar/instigar) põe em evidência o empenho do Governo em fazer com que o povo acreditasse no “milagre econômico”, e fizesse por ele qualquer sacrifício.

Os anos do “milagre econômico” e do “Brasil Grande” corresponderam ao período mais autoritário do regime militar. Nessa época, as propagandas ideológicas esforçavam-se pelo combate à subversão, colocando a voz daqueles que denunciassessem o embuste desse milagre econômico. No enunciado parodístico, percebemos a referência a esta interdição do dizer e ao combate a qualquer caráter subversivo, especificamente em dois momentos: primeiramente no

<sup>1</sup> Grifos nossos.

trecho, *Alguns radicais exigem a reforma dos feudos, mas rédeas estão seguras nas mãos fortes que cuidam da Pátria*.<sup>2</sup> Neste trecho, o sujeito-autor assinala o descontentamento no “reino”, uma vez que o rei controla, com *rédeas curtas* os dizeres. “Camuflada” pelo discurso do conto de fadas, e pela figura da monarquia, estratégia discursiva que apresenta o intradiscursos, há mais uma vez a denúncia contra o abuso do exercício do poder. O segundo momento que marca com mais intensidade a repressão vivida no Brasil daquela época é: *Imediatamente, enquanto o tumulto toma conta do ambiente, o serviço de Sua Majestade agarra o menino e a mãe e os arrasta para fora da sala*.<sup>3</sup> O sujeito-enunciador “brinca” com a linguagem e instaura sentidos outros, que se distanciam daqueles presentes no hipotexto. Mais uma vez tem-se a atualização do outro enunciado. Esta denúncia ao abuso do poder, nessa época de regime militar, veiculada pela *fábula fabulosa*, vem, como dissemos, revestida pelo irônico, pela paródia, pelo humor; cicatrizes denunciadoras dessas integrantes narrativas. Entretanto, essas cicatrizes apenas serão resgatadas levando em consideração o contexto de produção e sua filiação ao hipotexto.

Evidencia-se, no desenrolar da narrativa, em qual formação discursiva está semeada essa *fábula fabulosa*: naquela formação do discurso militante, denunciador, subversivo, destacando-se, por sua vez, a subjetivação do sujeito-autor-Millôr, que, certamente, não “enxergaria” o *magnífico tecido real*. Ao mesmo tempo em que parodia os sentidos do hipotexto, confirmando sua presença, traz para a narrativa denúncias ao sistema, à repressão, ao abuso do poder. Caracterizando-se como uma *estratégia de resistência* pois, segundo De Certeau (1994), embora exista a *microfísica do poder*, que privilegia o aparelho produtor da disciplina, procedimentos populares também minúsculos jogam com os mecanismos da disciplina e, não se conformando com ela “burlam” essa disciplina. Esta paródia, através de sua voz de denúncia, pode ser pensada como um procedimento de antidisciplina, como dissemos, uma *estratégia de resistência* a esses mecanismos disciplinares. Entretanto, essas vozes de denúncia apenas serão resgatadas, “ouvidas”, situando o enunciado em sua historicidade, em sua concretude.

Todo texto conclama um sujeito-leitor para resgatar os seus sentidos, as vozes que se cruzam naquele lugar. Evidentemente que todas as vozes não poderão ser ouvidas. Para que essas vozes de subversão e de paródia sejam ouvidas, é imprescindível que o sujeito-leitor conheça o hipotexto e o contexto sócio-histórico-ideológico com o qual a *fábula fabulosa* dialoga. Segundo Gregolin (2001: 70), *o texto é apenas uma rota que indica outros lugares para interpretação. Daí advêm os seus graus de legibilidade, porque essa*

*rota não é visível para todos os leitores, em todos os momentos*. A *fábula fabulosa* em questão é uma rota legível para um leitor que capte os jogos metafóricos e paródicos que se situam na fronteira do humor e da sátira. Esta *fábula às avessas* certamente não pressupõe os mesmos leitores do conto de fadas, o leitor criança. Não estamos dizendo que, para esse sujeito-leitor, a narrativa não faria sentido algum. Estamos apenas procurando evidenciar que os sentidos seriam outros, que outros são os graus de legibilidade.

Na moral da narrativa, o sujeito em sua função-autor estabelece um diálogo com o contexto, com o sujeito-leitor – *Olhe bem para o desenho. Você acha que o rei está nu ou está vestido?* – instigando o sujeito-leitor a refletir de que lado está: se é subversivo ou não, subvertendo mais uma vez o gênero *fábula*, no qual a parte da moral é reservada a um ensinamento de conduta. A moral (re)afirma a força de repressão da época, pois, embora seja evidente que o rei esteja nu, corre-se um grande perigo em anunciar a realidade, porque, se a afirmação não for satisfatória ao “rei”, *o serviço de segurança de Sua Majestade* entrará em ação. A partir da ação repressiva *desse serviço de segurança* que expulsa do país ou extermina aqueles que falam a realidade sobre “Sua Majestade”, diga-se regime militar, o rei estará sempre protegido, *o rei está salvo*.

Utilizando-se do humor, da paródia e da irreverência, pelo retorno e pela atualização, o sujeito-autor-Millôr anuncia seus *jogos de verdade* que assim podem ser lidos: assim como é o tecido real na *fábula fabulosa*, é falso o desenvolvimento do país, *a reforma do feudo*, “o milagre econômico”. É importante salientar que, quando afirmamos que o sujeito-autor-Millôr constrói e anuncia *jogos de verdade*, esta possibilidade está inscrita por sua inserção em uma rede de prática de poder. Esse sujeito-enunciador está situado num lugar social que lhe “delega” autoridade para tanto, o lugar de autoria que em nossa sociedade “assegura” a possibilidade de enunciação e de disseminação de *jogos de verdade*. Certamente não estamos querendo sacralizar a imagem da autoria, mas não podemos negar o *status* dessa função na sociedade contemporânea. Segundo Foucault (2001c: 274):

*O nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.*

<sup>2</sup> Grifos nossos.

<sup>3</sup> Grifos nossos.

O fato de esta *fábula fabulosa* ter sido escrita por esse sujeito-autor-Millôr, além de apontar para determinados sentidos, sinaliza um determinado *status*, um certo grau de credibilidade, no contexto social, no que é dito. Portanto, a possibilidade da disseminação de *jogos de verdade*. Tomemos mais uma dessas intrigantes narrativas, prenes de dizeres satíricos e polêmicos:

Encaminhem-nos a uma outra *fábula fabulosa* que, diferentemente da narrativa anterior, não dialoga com o gênero conto de fadas, não se tece sobre um outro texto. Seu diálogo é com o dizer cotidiano, com os “sacrifícios” da “mãe moderna”. Vamos a ela (não à mãe, à fábula):

O PROBLEMA EDUCACIONAL  
(OU SACRIFÍCIOS DE MÃE)



A pobre mãezinha levou o filhinho ao psicanalista<sup>1</sup> porque ele era incapaz de comer qualquer coisa. Ou coisa alguma. Só gostava de comer o impossível<sup>2</sup>. O médico examinou o crescimento mental do menino e recomendou à mãe (dele) que não forçasse o menino a comer o que ele não gostasse. Percebia-se nitidamente que era um jovenzinho de formação extravagante a quem se deveria oferecer apenas pratos ímpares. Assim foi que a mãezinha, muito da psicanalítica, chegou em casa e perguntou ao filhinho o que é que ele gostaria de comer. O menino nem titubeou. Disse logo: “Uma lagartixa<sup>3</sup>”. Com grande repugnância e não menor dificuldade, a (mãe)zinha conseguiu caçar uma lagartixa e deu-a ao menino. O menino olhou a lagartixa com igual ânsia, um olho pra cá, outro pra lá, os dois olhos parando lá em cima<sup>4</sup> e exclamou: “Come vuoi, mamma, que io mangi questa porcheria così cruda senza ne meno il doppio burro<sup>5</sup>?” ou seja: “Como é que a senhora pretende que eu coma essa porcaria assim crua: não tem sequer manteiga dupla?” A mãe, sempre mãe, e mais porque psicanaliticamente orientada, pegou a lagartixa, pô-la<sup>6</sup> na frigideira e fritou-a como e menino desejava.

— Está bem agora? – perguntou ao menino.

— Não – respondeu a peste -, parte ao meio.

A mãezinha tão kleiniana, coitada!, fez o que o menino mandava. O menino olhou a mãezinha, a mãezinha olhou o menino, o menino mexeu um olho, a mãe baixou a cabeça meio centímetro, o menino mexeu o outro olho, a mãe voltou com a cabeça à posição anterior<sup>7</sup> e aí o menino impôs:

— Eu só como a lagartixa se a senhora comer metade.

— Então come que depois eu como – disse a mãe.

— Não, você tem que comer primeiro – disse o menino. A mãezinha sentiu uma golfada de nojo, mas, que ia fazer?, mãe é mãe e, além do mais, ela tinha raízes iunguianas! Fechou os olhos e, para não sentir, com um gesto rápido, jogou metade da lagartixa dentro da goela, enguliu. O menino olhou-a firme, olhou a metade da lagartixa na frigideira e começou a chorar: — “Ah, ah, ah!...” A senhora comeu exatamente a metade que eu gosto. Essa daí eu não como de jeito nenhum”.

MORAL: QUANDO VOCÊ TIVER DE ENGOLIR UM SAPO, NÃO HÁ O QUE ESCOLHER, MAS QUANDO TIVER QUE ENGOLIR METADE DO SAPO ESCOLHA SEMPRE A METADE QUE COAXA.

SUBMORAL: DIZEM ALGUNS HISTORIADORES QUE A MÃE PEGOU E DEU UMA BRUTA SURRA NO GAROTO. MAS OS HISTORIADORES QUE ABRAÇAM ESSA VERSÃO NÃO SABEM OS TERRÍVEIS TRAUMAS AÍ, FRUEDIANOS QUE CAUSAM NA INFÂNCIA ESSES CHOQUES FÍSICO-MORAIS PROVOCADOS POR ESPANCAMENTOS. TODAS AS MÃES MODERNAS PREFEREM COMER LAGARTIXAS.

1. Psicanalista: um louco que está do outro lado do guichê.
2. Como metade da população brasileira cujo prato predileto é comida.
3. Lagartixa, que os gramáticos afirmam ser errado, é um animal da mesma família da lagartixa, conhecido apenas pelas crianças e pelas pessoas ditas ignorantes.
4. Técnica que eu copiei das histórias em quadrinhos modernas. Um olho pra cá, outro pra lá, um dedo mexe e tudo é introspecção e intenção.
5. Maneira que o autor tem de mostrar a ascendência italiana do menino. E dele próprio, autor.
6. “Pô-la”, que *língua a nossa*, como diria o Jânio em seus dias de fastígio. Pô-la! Porém, é uma forma lambdacista de dizer outra palavra impublicável.
7. Esse movimento é inspirado no desenho animado (desanimado?) “O Homem Sem Cabeça”, de Jan Lenica.

Na sua função-autor, Millôr Fernandes “apropriar-se” de um problema familiar corriqueiro: a falta de apetite das crianças, para tecer críticas à educação familiar moderna, assim como aos *jogos de verdade* disseminados pela psicanálise na condução dessa educação. Ao reportar-se de forma irônica a Klein (*a mãezinha tão kleiniana*), a Jung (*raízes iunguianas*), e a Freud (*aí, freudiana*), o sujeito-autor não só traz a psicanálise como teoria que guia a orientação da *mãe moderna*, mas toda uma crítica à própria psicanálise e à sociedade adepta das orientações psicanalíticas.

A forma como a função-autor “brinca,” satiriza as teorias psicanalíticas, parodia seus *jogos de verdade*, evidencia sua discursividade. Ao mencioná-las na narrativa, o sujeito-enunciador não só o faz pelas sombras de outros dizeres presentes nas vozes sociais que valorizam esses *jogos de verdade*, mas por seu avesso, pelo processo irônico, crítico e parodístico que denuncia essa marca de autoria. Esse sujeito-enunciador ironiza a imagem da *mãe moderna*, evidenciando uma suposta falta de segurança na educação dos filhos. O que é um dizer presente na sociedade, que “as mães de hoje não sabem educar os filhos”. Termos como: *a pobre*

*mãezinha, a mãezinha muita da psicanalítica, a mãezinha, mãe sempre mãe*, no âmbito do enunciado, ratificam o dizer irônico e paródico relativo à imagem dessa mãe. Revestida pela ironia, pela paródia e pelo humor, a *fábula fabulosa* dita *jogos de verdade* que denunciam uma suposta inutilidade dessas teorias na educação infantil, denunciando o ceticismo muito presente naquela época. O ceticismo e a dúvida acerca dos *jogos de verdade* cristalizados.

A crítica às *mães modernas que preferem comer lagartixa* mostra-se tanto pelas marcas enunciativas escritas no fio do texto, quanto por marcas discursivas, *marcas da enunciação de um sujeito, de um lugar histórico e social, de uma posição discursiva que circula entre discursos e faz circular discursos* (BRAIT, 2005: 72), marcas que revelam a relação das críticas aqui inauguradas aos *jogos de verdade* do pensamento pós-moderno, marcas que explicitam a relação de vozes presentes na narrativa com vozes do contexto histórico-social.

No absurdo da *pobre mãezinha*, comer a lagartixa para satisfazer a vontade do menino, *da peste*, o sujeito-autor revela o absurdo *de a metade da população brasileira querer simplesmente comida, seu prato predileto*. Maquiada pelo discurso irônico e satírico, a crítica à condição sócio-econômica aparece na nota final, no espaço da relação paratextual. Estas notas marginais vão estreando novas críticas, vão tecendo a ironia que transita por toda a narrativa. Esta é uma marca identitária dessas *fábulas às avessas*, que vão, no espaço de “comentário”, limitando o acaso de discurso pela ordem do retorno.

Ao criticar os *jogos de verdade* da normatização da língua – *Pô-la, que língua a nossa*, - e, principalmente, ao criticar aqueles *jogos de verdade* da psicanálise, procurando mostrar que *o problema educacional* são estas teorias *kleinianas, iunguianas, freudianas*, vai o sujeito-enunciador tecendo outros *jogos de verdade*, buscando, através deles “governar” a conduta do sujeito-leitor, para o qual se direcionam os textos. Através de um dizer que está mascarado pelos jogos da ironia, que poderia ser assim explicitado: *Não acredite nessas teorias, em nada elas auxiliarão na educação infantil*. Assim estas *fábulas fabulosas* também se tornam *técnicas de si*. Se, por um lado, a *fábula fabulosa* é *estratégia de afrontamento, técnica de resistência*, por “combater” *jogos de verdade* institucionalizados, relações de poder alicerçadas na dominação, por outro, é também

*técnica de si*, porque, pelos jogos da ironia, procura também conduzir a um “modelo de vida”, no caso desta narrativa, díspar da teoria psicanalítica.

As ilustrações paratextuais, os textos não-verbais presentes no início dessas *fábulas fabulosas*, também são cicatrizes denunciadoras dessas *fábulas às avessas*. Os desenhos humorísticos e caricaturais evidenciam o dizer paródico da narrativa, sua natureza satírica, *às avessas*. O diálogo com o não-verbal constrói efeitos de sentidos na produção do discurso anárquico, subversivo e irreverente que dessas narrativas fazem morada.

Na tecedura de um bordado *às avessas*, esse sujeito-autor mostra uma subjetividade marcada pela irreverência, pela ironia e pela carnavalização, inscrevendo-se por rastros, por *assinaturas* que o identificam como sujeito-Millôr-autor. Identificam sua autoria, assim como a formação discursiva na qual essas pequenas narrativas se situam, a formação do discurso irônico, subversivo. Essas pequenas narrativas, pelo dizer irônico e parodístico do sujeito-autor Millôr Fernandes transformam-se “verdadeiros” monumentos da história cotidiana brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAIT, Beth et al. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In.: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin; conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. 7 ed. São Paulo: Vozes, 1994.
- FERNANDES, Millôr. *Fábulas Fabulosas*. 14 ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Novas Fábulas Fabulosas*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad.: Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1972.
- \_\_\_\_\_. O que é um autor. In.: *Estética e pintura, música e cinema*. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Coleção Ditos e Escritos vol. III.
- GREGOLIN, Maria do Rosário (et al.) *Análise do discurso: entornss do sentido*. Araraquara: UNESP: FCL, 2001.