

VARIAÇÃO LINGUÍSTICA E GÊNEROS TEXTUAIS: QUESTÃO DE ESTILO

Darcilia M. P. Simões¹ Claudio Artur O. Rei²

Resumo

Exposição de proposta técnico-pedagógica que será divulgada em livro (já no prelo), no qual se pretende dar subsídios teóricos e apresentar estratégias de análise estilística, articulada com a teoria da variação e com os gêneros, na perspectiva semiótico-funcional. O presente trabalho visa a demonstrar um ensino da língua portuguesa (L1) assentado na Estilística, portanto privilegiando as escolhas do enunciador e suas articulações com a variedade linguística decorrente do gênero textual eleito para a comunicação. Trazemos ainda uma articulação intertextual, incluindo textos não verbais ou sincréticos com vista a dinamizar as práticas pedagógicas de língua portuguesa.

Palavras-chave: Estilística; Gêneros; Variação Linguística; Ensino.

Abstract

Exposition of a pedagogic proposal that will be published in a book (in press), in which it intends to offer theoretical allowances and stylistic analysis strategies, combined with the theory of variation and their genders, in a functional-semiotic perspective. This paper aims to demonstrate the teaching of Portuguese language (L1) based on Stylistic, favouring the choices of the speaker and their articulations according to the linguistic variety that elapses of the textual gender chosen for communication. Further, we offer an intertextual proposal including non-verbal or syncretic texts in order to give support to the teaching of Portuguese language.

Keywords: *Stylistically, Gender, Language Variation, Teaching.*

BASE TEÓRICA

Mikhail Bakhtin marcou uma renovação nos estudos linguísticos e literários do Ocidente depois que suas ideias ultrapassaram as fronteiras da Rússia, a partir da década de 70. Na multiplicidade de temas estudados em sua obra — a sátira menipeia, a cultura popular medieval, o romance moderno ou escritores como Rabelais e Dostoiévski —, é possível localizar uma mesma questão de base que ele chamou de dialogismo. Trata-se do princípio de que todo enunciado linguístico se fundamenta sobre um diálogo implícito com outros enunciados, postulado cujo desdobramento teve consequências teóricas fecundas, gerando conceitos paralelos como os de polifonia e carnavalização.

Reunindo vários escritos a partir da fábula “A formiga e a cigarra”, situar-nos-emos na esteira das reflexões de Bakhtin, aprofundando aspectos mais obscuros de sua teoria, no que tange à distinção, por exemplo, entre polifonia e intertextualidade, ou procurando desenvolvê-la na aplicação a novos objetos de estudo, ou seja, contaremos com o auxílio de outras ciências linguísticas — Semiótica, Estilística e Pragmática — para a análise do *corpus*.

Esse auxílio nos oferecerá um leque de diferentes caminhos para análise, uma vez que não é demais lembrar que o discurso, seja qual for, nunca é totalmente autônomo (BLIKSTEIN, 2003, p. 45), de sorte que poderemos comentar, então, os níveis de estruturação discursiva do texto, num percurso dedutivo, alicerçando-nos não apenas na Análise do Discurso.

Nesse sentido, veremos que as várias vozes, os vários registros e suas fontes textuais nessas obras tornam atuais as reflexões de Barthes e Rifaterre, citados por Linda Hutcheon: [...] a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *lôcus* do sentido textual na história do próprio discurso (1991, p. 166).

¹ SELEPROT, UERJ, Bolsista de Produtividade (CNPq). E-mail: darciliasimoes@gmail.com

² SELEPROT, UNESA. E-mail: arturrei@uol.com.br

Perceberemos, então, que a intertextualidade e a polifonia enfocadas neste artigo será uma estratégia decisiva para o efeito de pluralidade de vozes e temporalidades distintas. Tal estratégia tentará elucidar, também, as práticas narrativas na figura de narradores em trânsito, que parecem estar sempre em busca de algo que ultrapasse o próprio motor da fábula da formiga e da cigarra e de sua própria linguagem, no nosso caso, os narradores mostrarão a sua visão da história. Nas palavras de Eni Orlandi, a condição da linguagem é a incompletude. Nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. (...) Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível (2001, p. 52). Nesse sentido, vemos que a condição da linguagem – a incompletude –, tomada aqui num sentido semiótico estilístico, na literatura, principalmente, aponta não apenas para as práticas de interpretação, mas a concepção de leitor e suas leituras, a visão de mundo, o maior ou menor grau de sensibilidade do leitor, etc.

Embora não seja meta de nosso artigo mostrar que as diferentes vozes, que estão presentes nos textos a serem estudados, são exemplos de polifonia e como esta se diferencia da intertextualidade, é indiscutível a relevância de sua identificação na aplicabilidade de uma leitura semiótico-estilístico-funcional. Simões & Pereira (2005) nos lembram que:

Nos estudos da língua portuguesa, a análise estilística implica examinar as relações linguístico-temáticas e seus condicionamentos sócio-históricos que podem ser captáveis nos textos de época. Tais textos podem propiciar a reconstrução de cenários político-culturais que refletem na língua, nas formas de dizer, os mecanismos presentes num dado modelo de sociedade.

E a polifonia começa a ser tecida a partir das relações linguístico-temáticas. Por meio destas, torna-se possível repensar dizeres e rerepresentá-los. Nessa nova apresentação, pode-se reiterá-los por meio das paráfrases ou mesmo questioná-los, por intermédio da paródia. Esta e aquela podem ser tecidas em verso ou prosa, pois não é a forma que, necessariamente, as define. Logo, a proposta de uma leitura semiótico-estilístico-funcional visa a alargar o foco da interpretação, desde que mantidos (ou respeitados) os limites do signo-texto.

Hutcheon (1991, p. 141) afirma que os estudos teóricos pós-modernos tanto da literatura quanto da história são resultados linguísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas, assim como nada transparentes e marcadamente intertextuais. Nesse sentido, se nos reportarmos aos escritos de Mikhail Bakhtin, observamos como ele destacou importância ao estudo de textos na área das ciências humanas. Para ele, as ciências humanas não se referem

a um objeto mudo ou a um fenômeno natural, referem-se ao homem em sua especificidade. O homem tem

a especificidade sempre (falar), ou seja, de criar um texto (ainda que potencial). Quando o homem é estudado fora do texto e independentemente do texto, já não se trata de ciências humanas (mas de anatomia, de fisiologia humanas etc.) (BAKHTIN, 1997, p. 334). O narrador terá, então, a função de instigar as nossas memórias — quer discursivas quer textuais —, formadoras de juízos de valor e responsáveis pela credibilidade de nossos conhecimentos (acadêmicos, religiosos, de vida), convicções, intuições; enfim, todo o campo semântico do que tange à nossa humanidade, ou seja, o que nos torna nós mesmos, o que resultará em escolhas, em estilo, na melhor concepção de Buffon: *Le style c'est l'homme même*.

No entanto, com a coletânea para este artigo, os narradores inovam, pois dão forma e forma a vozes que, ao mesmo tempo em que se aproximam, também se distanciam, uma vez que ocupam polos opostos em suas visões, mas importantes na significação do texto. Afinal, ao (re) construir a narrativa, os narradores apresentam os personagens, sob outra ótica, deslocando o enfoque para outro itinerário de leitura, cujo percurso direciona os leitores à análise de outro foco, em constante processo de ressignificação. Tal processo, na verdade, aponta para os leitores uma imagem de diversidades sociais, mostrando as diferentes visões de mundo do leitor e do escritor, o que vem a ser objeto de estudo dos teóricos da Análise de Discurso.

Nosso objeto de estudo é a fábula *A Formiga e a Cigarra* de Esopo, cuja única certeza é que as fábulas a ele atribuídas foram reunidas pela primeira vez por Demétrio de Faleno, em 325 a.C., uma vez que Esopo teria sido um escravo que foi libertado pelo seu dono, o qual ficara encantado com suas fábulas. Mas se a literatura, ao longo de todos esses séculos, alicerçou-se no domínio de sua função enciclopédica, isto é, incumbia-se de trazer respostas e dar explicações no domínio discursivo aos seus leitores, possivelmente devido ao fato de um discurso mais científico ainda não estar tão acessível ao público, fato que só aconteceu em fins do século XIX, com os adventos ocorridos àquela época. A partir da segunda metade do século XX, os estudos voltam para si mesmos, uma tendência de se aprimorar o que já se sabe, um metassaber, na visão de Valente (1997, p. 95). Logo, é algo construído pela/na linguagem. Por isso, acreditamos que o ponto de interseção entre Teoria Literária, Linguística, Semiótica, Estilística, Pragmática e Análise do Discurso é nevrálgico para a abordagem e a aproximação de estudos de textos na direção dos limites da interpretação do conteúdo linguístico e das tipologias textuais.

Seguindo, então, essa linha de raciocínio, perfilhamo-nos a Blickstein, quando aponta as relações entre intertextualidade e polifonia:

Suportado por toda uma intertextualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes,

geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço, a tal ponto que se faz necessária toda uma escavação “filológico-semiótica” para recuperar a significação profunda dessa polifonia. Cabe, então, a essa “filologia-semiótica” detectar toda a rede de isotopias que governam as vozes, os textos e, finalmente, o discurso. (2003, p. 45).

Entendemos por *polifonia* o que Ducrot, um dos linguistas que mais a tem estudado, elaborou como uma teoria polifônica. Dividiu sua tese em duas ideias principais: a) na origem da enunciação, há um ou vários sujeitos; b) entre esses sujeitos, é necessário distinguir pelo menos dois tipos de personagens: os locutores e os enunciadores. (KOCH, 1987, p. 142; cf. DUCROT, 1987).

Além de diferenciar locutor de sujeito falante empírico, Ducrot distingue o locutor (o ser que “fala”) e o enunciador (a pessoa sob cujo ponto de vista os acontecimentos são apresentados). Assim, locutor é o ser que, no enunciado, é apresentado como seu responsável. Só existe no seu papel enunciativo e, no caso do texto literário, corresponde ao narrador. As marcas linguísticas da presença do locutor são pronomes e verbos referentes à primeira pessoa. É por isso que, quando o narrador alterna sua fala com a fala de algum (alguns) personagem(ns), temos a presença de mais de um locutor. A polifonia pode, então, apresentar-se em dois níveis: no nível do locutor e no nível do enunciador.

Nesse sentido, se a polifonia constitui-se nos enunciados nos quais várias “vozes” são percebidas simultaneamente (MAINGUENEAU, 2002, p. 138), a intertextualidade é uma “voz” mais explícita do enunciador. Valente refere-se a esse fenômeno linguístico da seguinte forma:

A intertextualidade sempre foi — e continuará sendo — um recurso linguístico bastante usado na linguagem literária. [...] Reconhece-se, hoje, o fenômeno da intertextualidade como fator importante na leitura e na produção de textos. Diversos estudos têm ressaltado seu caráter didático-pedagógico. [...] A intertextualidade pode ser externa (referência a outro autor) ou interna (quando o autor se refere a si próprio). Subdivide-se a externa em explícita (citação na íntegra) ou implícita (citação parcial) (1997, p. 122).

Resumindo, podemos dizer que a diferença entre a polifonia e a intertextualidade reside no fato de se distinguir o tipo de voz presente no texto. A polifonia ocorre quando aparece, no texto, a voz de outro narrador, isto é, outra voz ou ponto de vista que pode ser apreendido das entrelinhas do texto.

Embora não tenhamos pretensão de distinguir a intertextualidade dos textos sob essa ótica de divisão, julgamo-la bastante interessante e optamos por citá-la, uma vez que veremos todas essas possibilidades de ler a intertextualidade no *corpus* por nós eleito, sem que tenhamos de nos ater a ela.

APLICAÇÃO

Passemos, agora, para a análise dessa intertextualidade com vezo semiótico-estilístico-funcional da fábula eleita. Cumpre dizer que, nesse artigo, apresentamos uma breve mostra da análise, a qual é bem mais abrangente no capítulo do livro referido no resumo deste artigo.

Percebemos, nesse clássico texto, usado, ao longo dos séculos como instrumento pedagógico, uma estrutura gramatical perfeita em termos de construção: observa-se a

A CIGARRA E A FORMIGA

Esopo

Uma escura manhã, quando já não faltava muito para o inverno, a terra despertou e viu-se recoberta por uma geada branca como a neve. Sob esse manto prateado, tudo parecia imóvel e sem vida; mas bem no fundo, no meio da entrelaçada erva rasteira, uma colônia de formigas estava muito ocupada. Indo e vindo pelas sinuosas avenidas de seu reino minúsculo, elas traziam os seus grãos de milho para arejá-los em montinhos e com isso conservá-los para o sustento durante os dias frios e cruéis que estavam por vir. Enquanto as formigas trabalhavam, uma cigarra, que por acaso sobrevivera ao verão e que agora estava quase morta de frio e fome, aproximou-se delas. Tiritando, e com grande humildade, implorou por um pouco de milho para salvar a vida.

As formigas continuaram com suas tarefas, mas uma delas, mais abrupta do que as companheiras, virou-se para a cigarra:

— O que foi que você fez durante o verão? perguntou em tom nada amistoso.

A cigarra tiritou ainda mais. Se tivesse um casaco, tê-lo-ia apertado à volta do corpo.

— Ah, minha senhora — sussurrou, ainda mais humildemente — passei um verão muito alegre e agradável, cantando e dançando! Não me achava preguiçosa, mas nem por um instante pensei no inverno.

A voz da cigarra sumiu num queixume, enquanto as pernas longas e congeladas do bichino cediam um pouco mais.

— Se é assim — retrucou a formiga, rindo e arrumando o celeiro — tudo o que posso dizer é isto: já que cantou o verão inteiro, agora cante o inverno inteiro também!

Moral da História: Deus ajuda a quem cedo madruga. OU Os preguiçosos colhem o que merecem.

mesóclise, as orações subordinadas, o uso do ponto-e-vírgula, a seleção vocabular; enfim, traços característicos dos “bons” textos a serem utilizados em aulas de Língua Portuguesa.

Além disso, as características peculiares da fábula faziam-se mais do que necessárias ao teor conservador que a escola, como instituição de ensino, apresentava: a presença de uma moral, a qual sempre indicava um juízo de valor positivo, e o fato de os personagens serem animais, a fim de mostrar às crianças que tais atitudes eram pertinentes ao reino animal e não aos humanos. Atentemos que as fábulas, de fato, trabalham com o que há de pior na humanidade: raiva, inveja, mentira, cobiça, traição, etc., por isso, a personificação é usada, para que as crianças não associem tais características aos humanos e a moral reforça o afastamento dessas atitudes.

Percebemos, então, as marcas textuais que estabelecem a diferença de discursos entre as personagens: de um lado, a cigarra, submissa e aflita, num tom de humildade extrema, contando com a comiseração da formiga, tratando-a por senhora; do outro lado, temos a formiga, altiva e austera, num tom assoberbado, indagando da cigarra por que não havia guardado provisões para o inverno e tratando-a por você. Nessa mudança de pessoas, já percebemos uma crítica social bastante forte, pois os que não detêm o poder ou necessitam de apoio marcam sua fala de forma subserviente e humilde, já os que se encontram numa posição social superior empregam, em sua fala, uma despreocupação formal com seu interlocutor, como se este não fosse merecedor de melhores formas de tratamento. Sobre essa mudança pronominal, atentemos ao que diz Cintra (1972, p. 15):

Temos assim, para o português, uma oposição a registrar entre:

- a) tu (formas próprias da intimidade);
- b) você (formas usadas no tratamento de igual para igual [ou de superior para inferior] e que não implicam intimidade);
- c) V. Ex.^a, o senhor, o senhor Dr., o Antônio, a Maria, o Sr. Antônio, a Sr.^a Maria, a D. Maria, etc. (formas chamadas “de reverência” — “de cortesia” —, por sua vez repartidas por uma série muito variada de níveis, correspondentes a distâncias diversas entre os interlocutores.

O sistema português — sobretudo se tivermos em conta a escala riquíssima de possibilidades oferecidas pelo 3º plano (o da cortesia) — parece ligar-se intimamente, por um lado, a uma sociedade fortemente hierarquizada; por outro, a um certo comprazimento, a um certo gosto na própria hierarquização e na matização estilística ou, talvez, a uma dificuldade inconsciente ou subconsciente em aceitar uma nivelção maior realizada através de um processo semelhante ou pelo menos paralelo ao que conduziu, no Brasil, à fixação de um sistema dual, devido à expansão do você pelo terreno da intimidade, com prejuízo do tu, hoje moribundo e quase reduzido às formas oblíquas: te, ti. (No

Brasil, o sistema está efetivamente reduzido, na língua falada dos cultos e semicultos das grandes cidades, a uma oposição de dois membros: você/o senhor.)

E nisso, também, consiste todo jogo de oposições presentes na fábula: *verão & inverno; colônia de formigas & uma cigarra; grãos de milho em montinhos & um pouco de milho; trabalhar & cantar; humilhação & altivez; súplica & recusa*, etc. Tudo isso alicerçando ainda mais o caráter moral da fábula que seria o cuidado com a negligência de não saber poupar ou de não se preocupar com o futuro, ou mesmo, por inferência nossa, uma crítica aos artistas (cantores, dançarinos, poetas etc.), que, por não serem trabalhadores braçais, estariam sujeitos a morrer de fome; pois, à época de Esopo, os trabalhos, socialmente produtivos, estavam ligados à lavoura ou aos campos de batalha.

A CIGARRA E A FORMIGA

La Fontaine

A cigarra, sem pensar em guardar,
a cantar passou o verão.
Eis que chega o inverno, e
então,
sem provisão na despensa,
como saída, ela pensa
em recorrer a uma amiga:
sua vizinha, a formiga,
pedindo a ela, emprestado,
algum grão, qualquer bocado,
até o bom tempo voltar.

"— Antes de agosto chegar,
pode estar certa a senhora:
pago com juros, sem mora."
Obsequiosa, certamente,
a formiga não seria.
"— Que fizeste até outro dia?"
perguntou à imprevidente.
"— Eu cantava, sim, Senhora,
noite e dia, sem tristeza."
"— Tu cantavas? Que beleza!
Muito bem: pois dança
agora..."

Quando La Fontaine, no Século XVII, resolveu reescrever as fábulas de Esopo, decidiu que a reescritura seria em poesia e não em prosa, como o era no original. Assim, mantém-se a história original, mas muda-se a estrutura e desaparece a moral, que, no entanto, fica subjacente ao texto, de forma subliminar.

Mudando-se a estrutura, outras implicações, em diferentes níveis, aparecem, pois, como forma de manter a rima, a métrica, a acentuação e o ritmo, faziam verdadeiros “malabarismos” poéticos. Mas, mesmo assim, a essência da fábula original manteve-se.

Quanto à estrutura frasal e lexical, vemos que o padrão estilístico se mantém, com uso de inversões sintáticas, palavras não usuais no cotidiano, etc. No entanto, a forma poética nos oferece outras opções de interpretação do texto, como observar o padrão rímico, por exemplo. Podemos observar que os onze primeiros versos se limitam a narrar os fatos, por isso o uso de rimas emparelhadas (AABBCC...), mostrando a justaposição dos fatos e a ordem

em que ocorreram. No momento em que a Cigarra pede o que comer e a Formiga lhe pergunta por que não se havia prevenido para o inverno, temos ainda a rima emparelhada; no entanto, as rimas começam a ser intercaladas (ABAB), quando o narrador antecipa o turno da Formiga: “*Obsequiosa, certamente, / a formiga não seria*”. Na última quadra de versos do poema, temos a rima oposta ou interpolada (ABBA), que mostra a recusa da formiga.

Ficam-nos muito claros os valores expressivos desse padrão rímico e suas implicações estilístico-semióticas, pois as rimas emparelhadas são índice de narrativa e servem para situar o leitor na trama sónica. As rimas alternadas são índice do diálogo, pois mostram, por meio da alteração das palavras que rimam, as vozes que estão falando no texto. E as rimas interpoladas são índice de oposição, pois mostram a posição antagonista das duas e são, também, índices símbolos da moral subliminar.

Creemos que a posição interpolar das rimas (forma icônica que se mantém nos dois textos), finalizando o poema, é uma visão explícita do espírito da fábula original, pois, nessa reescritura, ainda se mantêm todos os traços de oposição: tu & senhora; súplica & recusa etc.

CIGARRA E A FORMIGA (2009)	
Millôr Fernandes	
Cantava a Cigarra	E não te darei sequer
Em dós sustentidos	Uma tragada de fumaça!"
Quando ouviu os gemidos	Ouvindo a ameaça,
Da Formiga,	A Cigarra riu, superior,
Que, bufando e suando,	E disse com seu ar provocador:
Ali, num atalho,	"Você está por fora,
Com gestos precisos	Ultrapassada sofredora.
Empurrava o trabalho:	Hoje eu sou em videocassete
Folhas mortas, insetos vivos.	Uma reprodutora!
Ao ver a Cigarra	Chegado o inverno,
Assim, festiva,	Continuarei cantando.
A Formiga perdeu a esportiva:	— sem ir lá —
"Canta, canta, salafária,	No Rio,
E não cuida da espiral inflacionária!	São Paulo
No inverno,	Ou Ceará.
Quando aumentar a recessão maldita,	Rica!
Você, faminta e afrita,	E você continuará aqui
Cansada, suja, humilde, morta,	Comendo bolo de titica.
Virá pechinchar à minha porta.	O que você ganha num ano
E, na hora em que subirem	Eu ganho num instante
As tarifas energéticas,	Cantando a Coca,
Verá que minhas palavras eram proféticas.	O sabãozinho gigante,
Aí, acabado o verão,	O edifício novo
Lá em cima o preço do feijão,	E o desodorante.
Você apelará pra formiguinha.	E posso viver com calma
Mas eu estarei na minha	Pois canto só pra multinacionalma".

Antes de iniciarmos a análise desse poema, convém fazer algumas observações. Tomemos por base a distinção conceitual entre *paródia* e *paráfrase*, para analisarmos o grau de intertextualidade nos textos que se seguem e nos já lidos. Atentemos à conceituação de Sant’Anna (1985, p. 27-28):

[...] constatamos que a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. Em contraposição, se poderia dizer que a paráfrase, repousando sobre o idêntico e o semelhante, pouco se faz evoluir a linguagem. Ela se oculta atrás do já estabelecido, de um velho paradigma.

[...] Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam um efeito de intertextualidade, que tem a estilização³ como ponto de contato. Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrases é falar de intertextualidade das semelhanças.

Nesse sentido, podemos dizer que as reescrituras de La Fontaine e Bocage seriam casos de paráfrase, pois são a *rearfimação em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita*, já que a paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral, ela se aproxima do original em extensão (SANT’ANNA, 1985, p. 17). Já o texto de Millôr Fernandes se caracterizará como paródia, pois há o deslocamento da ideia central da fábula com a inversão de sentido, introduzindo-se uma crítica histórica, social e racial. Corrobores nossa visão a partir de Bakhtin (*apud* SANT’ANNA, 1985, p. 14):

Com a paródia é diferente. Aqui também, como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, transforma-se num campo de batalha para interações contrárias. Assim, a fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador, não é possível na paródia; as vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza. Pela mesma razão, os projetos do autor devem ser individualizados e mais ricos de conteúdo. É possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizar-lo, de fato, em uma única direção — a que ele próprio se propusera.

Percebemos, então, desde o título (2009), a proposta de “atualização” da fábula. A metódica formiga em seu labor antiquado e sua visão tradicional de vida contrapõe-

³ A estilização é uma técnica geral de reescritura, de intertextualidade, e a paródia e a paráfrase seriam efeitos particulares, ou seja, a estilização é o artifício utilizado pelo autor e a paródia e a paráfrase são o resultado. (Para maiores exemplificações, cf. SANT’ANNA, 1985, p. 41).

-se à cigarra moderna, ativa e capitalista — *Coca, sabão, edifício novo, desodorante, multinacional* são índices-símbolos da sociedade urbana (edifício novo), capitalista (Coca), industrial (sabão e desodorante) e pós-moderna (multinacional, o amálgama lexical demonstra essa ideia). Ainda nesse jogo, vemos que a formiga fala à cigarra sobre o aumento da tarifa energética, mas que não oferecerá nenhuma tragada de fumaça, para aquecê-la no frio do inverno; vemos, então, que a palavra *fumaça* pode ser *índice de comida na panela ou mesmo de fogo a lenha, para se aquecer*, corroborando a ideia da forma arcaica em que vive a formiga.

Se por um lado, temos a mesma formiga de sempre: mesquinha, avarenta, invejosa e arrogante, por outro, temos a cigarra que não apresenta mais um caráter subserviente e humilhante a que é submetida nas visões tradicionais. A ironia típica da formiga, quando finaliza a fábula, desloca-se para a cigarra, quando afirma: “*E você continuará aqui / Comendo bolo de titica / O que você ganha num ano / Eu ganho num instante*”.

Olegário Mariano, conhecido como o Poeta das Cigarras, entre muitos de seus sonetos acerca deste tema, escreveu algo bem semelhante ao *hai-kai*, no soneto “O Enterro da Cigarra” (1950, p. 73), que será a seguir discutido em relação a “Sem barra” (de José Paulo Paes):

SEM BARRA	
José Paulo Paes	
<i>As formigas levavam-na... Chovia... Era o fim... Triste Outono fumarento... Perto, uma fonte, em suave movimento, Cantigas de água trêmula carpia.</i>	<i>Enquanto a formiga Carrega comida Para o formigueiro, A cigarra canta, Canta o dia inteiro.</i>
<i>Quando eu a conheci, ela trazia Na voz um triste e doloroso acento. Era a, cigarra de maior talento, Mais cantadeira desta freguesia.</i>	<i>A formiga é só trabalho. A cigarra é só cantiga.</i>
<i>Passa o cortejo entre árvores amigas... Que tristeza nas folhas..., que tristeza Que alegria nos olhos das formigas!</i>	<i>Mas sem a cantiga da cigarra que distrai da fadiga, seria uma barra o trabalho da formiga.</i>
<i>Pobre cigarra! quando te levavam, Enquanto te chorava a Natureza, Tuas irmãs e tua mãe cantavam...</i>	

Mais uma vez a “fábula-mãe” é reescrita de forma crítica e de modo a inspirar mais de uma leitura. Começamos por sua divisão: dois quintetos separados por um dístico, ou seja, doze versos divididos em três estrofes. Atentemos às coincidências: doze meses tem o ano e três meses tem o Verão. O dístico entremeado representaria o meio do Verão, período em que as duas personagens centrais estão no auge de seus afazeres: *A formiga é só trabalho / A cigarra é só cantiga*.

Atentemos, primeiramente, para esse dístico, dada a sua carga semântica em seus efeitos estilístico-semióticos. Os dois versos são períodos simples, orações absolutas, com a

mesma linha paradigmática. *Formiga e Cigarra* são sujeitos; num perfeito paralelismo sintático, corrobora, com os predicados nominais seguidos ao verbo *ser*, o objetivo de mostrar a finalidade de cada um dos personagens: *trabalho e cantiga*. Notemos que o poeta preferiu a utilização de substantivos a adjetivos (trabalhadora e cantora, por exemplo), reforçando, assim, o papel exercido por cada uma delas, mesmo numa predicação nominal. Aliás, frases desse tipo têm desempenhado importante papel na história da civilização, como aponta Darbyshire (1971, p. 77-8): “sendo fundamentais no domínio das ciências e da filosofia. Elas permitem que as pessoas entendam as coisas de que os outros falam, são afirmações sobre a natureza existencial dos seres, animais, homens, deuses”. Martins (1997, p. 133) ainda afirma que as frases de predicado nominal veiculam imagens que constituem definições fantasiosas, modos pessoais de interpretar a realidade; acrescentamos que os *verbos de situação* (ou de ligação) representam subjetividade, pois, em geral, trazem impressões do enunciador.

Percebemos, ainda, que pelo aspecto durativo, isto é, duração indeterminada, constante, que comumente designa o verbo *ser*, indicando o que é permanente, ou mesmo, inerente, dá aos versos um caráter de permanência, de afirmação, e, talvez por isso, a escolha de predicativos substantivos e não adjetivos.

Outro aspecto curioso é o processo rímico dessa estrofe, pois ela ocorre como um quiasmo: *formiga & cantiga, cigarra & trabalho*. Ambas rimas pobres, mas a primeira soante, ícone da harmonia do prazer no que faz. A segunda toante, ícone da obrigatoriedade de sua função.

Já que iniciamos pelo dístico intermediário entre os quintetos, observemos agora a primeira estrofe. Percebemos que o autor retoma a ideia tradicional da fábula: *a formiga trabalha e a cigarra canta*. No entanto, o que nos chama a atenção é a duplicidade de carga semântica na conjunção *enquanto*, que pode estabelecer uma relação temporal, como índice de simultaneidade, uma trabalha e a outra canta; ou estabelecer uma relação opositiva, como índice de contrariedade, uma desempenha uma função que se opõe à função desempenhada pela outra. Entretanto, ambas desempenham papéis sociais, ao mesmo tempo, embora direcionadas a afazeres distintos e interesses próprios.

Quanto ao padrão rítmico, temos *formiga & comida*, rima toante e pobre, bastante curiosa, já que, por ser toante, sugere uma “obrigatoriedade” da rima, como o próprio labor a que estão fadadas; *em formigueiro & inteiro*, rima soante e pobre, as palavras que as compõem também estão relacionadas ao mesmo campo semântico, uma vez que o trabalho é função de toda a correição. Já o verso *A cigarra canta* é livre, isto é, não rima com os demais, e pode ser entendido como índice-símbolo da liberdade da personagem, que, por ser artista (cantora), é livre para cantar todo o Verão sem ter de seguir qualquer padrão.

Se a primeira retoma a fábula clássica, a última propõe uma ruptura, a começar pela conjunção que a in-

troduz: *mas*. Sempre que vemos o homem revoltar-se contra o seu destino, encontramos a conjunção *mas*, (LAPA, 1991, p. 201). Parece-nos haver aí uma grande relação bastante pertinente com o poema, na medida em que o poeta foge à tradição clássica da fábula de enaltecer a cigarra e desvalorizar a formiga.

Além disso, a conjunção pode ser índice-símbolo não só da oposição entre a formiga e a cigarra, como também do passado e do presente. Se, no texto original, elas eram opostas, por que, no presente, também o seriam? Por que não conciliar trabalho & lazer, com cada uma exercendo sua função? Ao que parece, na concepção clássica da fábula, o conceito de trabalho estava associado à labuta mecânica e observável do ponto de vista físico, como a lavoura, por exemplo. Na verdade, *o mas*, que inicia a estrofe, faz um contraponto que reflete as diferentes maneiras de se ver o mundo, com todas as atividades humanas e os papéis sociais que cada um tem de desempenhar. Afinal, *a formiga só trabalha porque não sabe cantar*. (SEIXAS, 2005).

É, na última estrofe, que o título do poema — “Sem barra” — se justifica. Ao dizer que trabalhar sem música “seria uma barra”, além de romper com a visão clássica do desfecho da fábula, ele também rompe com a língua, ao usar uma gíria típica da língua oral. Mas, na verdade, o título justifica essa mudança, mostrando que não há problema no fato de uma cantar e a outra trabalhar, pois ambas desempenham uma função produtiva socialmente. E a forma verbal *seria*? O caráter hipotético do futuro do presente serve como justificativa para a ruptura da visão tradicional da fábula.

Seguindo essa linha de ruptura, podemos ver, então, que o dístico representa o limiar entre a narrativa clássica e a nova visão da história. Com a cantiga, o trabalho é “sem barra”, mas sem a cantiga o trabalho é “uma barra”. Esse efeito de oposição é também marcado pela conjunção *mas*, que rompe a ideia tradicional e nos apresenta algo novo. E, além disso, não podemos também nos furtar de admitir que todo movimento de surpresa pressupõe um *mas* (LAPA, 1991, p. 201),

A crônica de Amadeu Amaral, com título homônimo, aponta que a maneira simbólica com que Esopo utilizou esses dois animais foi o que gerou tanta controvérsia, alegando que sua finalidade era nos aconselhar a evitar os perigos da imprevidência (1981, p. 35). Mais à frente, o autor nos dá esclarecimentos bastante lúcidos sobre a relação que esses dois insetos mantêm no mundo animal:

Quanto à moralidade não há o que se lhe diga: a fábula é perfeita. O seu defeito — e este inegável — está na sua matéria; está na formiga e na cigarra que ele põe em cena. Em primeiro lugar, não há cigarras no inverno. Em segundo lugar, a cigarra não come, e de nada lhe valeriam “les grains et les vermisseaux” da formiga. Em terceiro lugar, a cigarra cantadeira e

frívola nunca pediu nada a ninguém: ao contrário, ela sempre deu generosamente as sobras do seu alimento. E quem lhas pede, e que lhas toma, e quem lhas rouba, com frio egoísmo, com silenciosa maldade, com estúpida grosseria — é justamente a formiga, a imagem zoológica do trabalho honrado, da previdência e do siso. [...]

Em julho, quando o calor do sol escalda a vegetação, evapora a umidade, resseca a branda corola das flores, a pequenina população das folhagens e das ervas padece as torturas da sede. A cigarra, entretanto, não se aflige. Ela dispõe de um inesgotável manancial. Vem-lhe o apetite? Nem sequer interrompe o seu canto: aplica o rosto penetrante sobre a casca de qualquer árvore, tímida de saboroso licor; abre, rapidamente, um furo minúsculo, e suga; suga com tranquilidade delicia, imóvel, cantando ao bel sol das alturas.

Mas as tropilhas esfaimadas e sedentas dão logo com o fontezinha, por cujo bordo escorre o mel que sobeja. São moscas, são abelhas, são forficulas, são cetônias... são formigas. Farejam, de longe, aproximam-se devagar, lambem as proximidades do poço. Depois, diante da impassibilidade da cigarra, sempre imóvel, sempre a cantar, avançam mais. Rodeiam a cantora, trepam-lhe pelo dorso, mordiscam-lhe as pernas, agarram-se-lhe às antenas, esfregam-se-lhe à tromba diligente que suga, qual a querer furtar-lhe maior porção do líquido que sobre. E a boa da cigarra levanta-se nas pernas, pachorrentamente para deixar passar os importunos: muda de posição, muda de posição para deixar que eles se avizinhem da fonte. Quando a amofinação toca ao limite, a paciente vítima, podendo com um golpe de pata ou um reviramento de asa espalhar toda essa miserável turba de anões, prefere simplesmente abandonar-lhes a cisterna e recomeçar o trabalho mais além.

Eis aí o que é a cigarra. Não é, como a fama caluniosa, símbolo da vagabundagem alegre, da imprevidência risonha, da inutilidade, da dissipação e do parasitismo. Ela trabalha — trabalha tanto, ou mais do que os outros insetos mais conceituados. Não pede nada; ao contrário, ela dá; faz mais do que isso, permite que lhe tomem, consente que a espoliem. E se assim procede, não me por tibieza de ânimo, é por amor ao sossego, é por não malbaratar o tempo, pouco para cantar a alegria da vida sob o sol doirado, e é talvez porque sente que a única coisa que lhe pertence, no manancial aberto por ela, é o pequenino furo por onde escorre a seiva reconfortadora, que ela reencontrará, no momento que quiser, dois passos adiante... a cigarra deve ser o símbolo da paciência que sorri, da bondade sem pena, do trabalho sem egoísmo e sem malícia. (1950, p. 36-38).

Nesse sentido, podemos entender a intenção dos autores da letra de música chamada ao texto, ao afirmarem que existe uma relação de amizade entre as duas personagens, já que existem explicações naturais que mostram a harmonia entre elas em seu habitat. E o inverno em nossos corações é a falta da “música” — metáfora da beleza, da

liberdade, enfim, da Cigarra — no inverno, uma vez que, segundo Amaral, não há cigarras durante o inverno.

Eis que surge o poema concreto para enriquecer nosso acervo de discursos e gêneros. Da fábula ao texto sincrético — verbal e não verbal — temos cigarras e formigas atravessando a arte de dizer.

A Cigarra e a Formiga Gustave Doré



Nessa curiosa reescrita da fábula, Cassiano Ricardo lança mão do não verbal, para mostrar as matizes que norteiam a fábula.

Buscando a forma pictográfica ou pictórica, no movimento da poesia concreta⁴ ou visual, o autor constrói o poema-objeto⁵. Em “A Cigarra e a Formiga”, Cassiano Ricardo apropria-se da letra como matéria-prima e constrói uma estrutura visual moldando a letra “g” segundo o que desejava representar. O grafema [g] em duas posições – vertical e horizontal – representa a Cigarra e a Formiga. O [g] deitado representa a formiga caminhando para um lado e para o outro, como sempre vive, a trabalhar; e o [g] em pé representa a Cigarra, cantando. A fonte tipográfica eleita, com acréscimo de um elemento sobre o círculo superior, reforça a ideia das antenas que existem nesses dois insetos.

Na produção de um poema concreto, a funcionalidade se constrói também a partir da reinvenção da forma:

letra “g” como formiga ou como cigarra, dependendo de sua disposição na folha de papel. Trata-se do poema feito para ver.

Acreditamos, ainda, que a escolha e a criação desse texto se deram pelo fato de ambos os insetos, em português, terem o grafema [g] no interior de seus nomes. Aliás, os fonemas presentes nos dois substantivos são bastante recorrentes. Temos a vogal [a] em posição final pós-tônica, a vibrante [R], a vogal [i], além do fato de ambas serem trissílabas e paroxítonas.

Apesar do caráter criativo dessa reescrita da fábula, privilegiando a iconicidade imagética, o autor se mantém fiel à postura clássica da moral de Esopo: a formiga trabalha [letra g em pé] e a cigarra canta [letra g deitada], a consequência dessa relação já é sabida e conhecida por todas. O caráter inovador se dá pelo conhecimento de mundo dos leitores, ou, no dizer de Ducrot, pelo não dito.

A pintura de Gustave Doré foi feita como ilustração para uma edição das Fábulas, de La Fontaine. Observamos que mantém a mesma visão do fabulista. A posição altiva da Formiga contrapondo-se à cabisbaixa Cigarra. A iconicidade também é marcada por vários índices: o violão, índice da cantoria da Cigarra, do som que ela produzia; o machado e a vassoura, índices de trabalho braçal; as achas, índice-símbolo das providências tomadas para suportar o frio do inverno; as árvores nuas e a neve, índices-símbolos da chegada do inverno. Além, evidentemente, das vestimentas das personagens: A Formiga bem vestida, com brincos, xale (o mesmo se aplica às crianças), contrapondo-se à Cigarra com roupas mais simples, rotas e esfarrapadas, consequência da “irresponsabilidade” do verão.

Na contramão da fábula, Doré desfaz a alegoria das personagens, isto é, no lugar de retratar animais, como nas fábulas, ele desenha figuras humanas, validando, assim, a moral da fábula e mostrando, também, as consequências àqueles que não põem a obrigação antes dos prazeres. Apesar de sua beleza e de sua grande relevância na intertextualidade que faz com a fábula, o pintor apresenta uma visão conservadora da realidade. Se essa interpretação era (ou não) uma conjectura do pintor não é relevante. O que conta é o seu potencial expressivo-comunicativo que permite ao leitor produzir tais conjecturas.

Finalizando nosso passeio pela intertextualidade e polifonia nas diferentes manifestações em relação à fábula “A Formiga e a Cigarra”, além, é claro, das paráfrases e paródias, como representações desses recursos dialógicos, apresentamos essa tirinha do Quino, da série Mafalda.

⁴ Na literatura brasileira, destacou-se Noigandres (revista fundada em 1952), formado pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, entre outros.

⁵ A poesia concreta propunha o poema-objeto. Os poetas utilizavam múltiplos recursos: o acústico, o visual, a carga semântica, o espaço tipográfico e a disposição geométrica dos vocábulos na página. cf. <http://pt.scribd.com/doc/263445/Haroldo-de-Campos>.



Na verdade, essa tirinha não faz uma releitura da fábula em si, apenas há uma menção a ela, num tom de crítica, de questionamento, ou seja, por que alguns trabalham e outros se divertem? É o que José Paulo Paes propõe em sua poesia “Sem barra”; há possibilidade de conciliação entre esses dois universos: trabalho & diversão. Não há necessidade de se distinguir um do outro, já que se tem direito aos dois; e isso só serviria para o engrandecimento humano sem suscitar a raiva, o desprezo ou o sentimento de humilhação em ninguém.

Percebemos, também, como Manuelito se refere não só à fábula, propriamente dita, mas a todos os outros que, de alguma forma, nela se inspiraram. Então, perguntamos: por que tanta intertextualidade? Seria pela riqueza da história? Por sua moral? A resposta, encontramos-la em Jenny (1979, p. 7-8): “*As obras intertextuais não são o sintoma duma crise cultural, mas muito simplesmente o fruto do acaso e do gosto mais ou menos acentuado de fulano pela intertextualidade explícita ou a lembrança formal, pela paródia ou a revolta.*”

Aí tocamos no ponto nevrálgico da estilística: a escolha. A riqueza estilística que o texto original evoca — a fábula de Esopo — possibilita as diferentes leituras e reescrituras, e melhor justificativa para isso, encontramos em Bureau (1976, p. 11-2):

Não utilizaremos aqui o termo escolha como sinônimo de estilo, mas como condição do estilo. Acreditamos que essa assertiva define bem os diferentes estilos utilizados pelos autores que fizeram a escolha dessa fábula, para dar um novo recorte, ou quando não, para reescrevê-la sob a sua ótica particular, pessoal.

E, nesse sentido, apontamos Granger (1968, p. 2005-6), quando aborda o fato de que as obras que têm pontos de interseção se distinguem, primeiramente, pelos usos voluntários de cada um:

Assim, não é estritamente falar em uma estatística “desviante” que uma mensagem aparece como estilisticamente marcada, mas apenas na medida em que essa diferenciação pode ser interpretada como revelando uma distribuição “intencional” de caracte-

rísticas livres, distribuição cuja figura seria ela mesma de natureza estatística, ou de natureza mais ou menos rígida. [...] A marca estilística, embora longe de ser caracterizada como um recurso aleatório, apresenta-se, na realidade, ao contrário, como a testemunha de uma luta contra o acaso, mesmo quando essa luta somente leva a reduzir imperfeitamente a criação de apenas uma outra organização estatística.

Dessa forma, concluímos que, embora possa haver opinião contrária, a intertextualidade não desqualifica um texto ou seu autor, pois ele pode dar uma nova forma ao texto original, recriando-o, revivendo-o, fazendo emergir dele uma nova visão, extraindo dele um novo sentido; e os estudos estilísticos subsidiam essa possibilidade em “Esopo e todos os outros”; pois seu estudo é abrangente e conta com o auxílio de outras disciplinas linguísticas, que ajudam a investigar a malha sónica do texto, isto é, o que há não só na superfície textual como em suas entrelinhas; afinal, “o objeto da Estilística é, pois, a nosso ver, a exposição sistemática dos processos linguísticos utilizados pelo escritor (fase estática) e a indagação das causas determinantes dessa utilização (fase dinâmica)” (CRETELLA JR., 1953, p. 62).

Para finalizar este capítulo, trazemos mais um excerto de Simões & Pereira (2005):

Como no ato de leitura (interpretação) o que se busca é efetivamente o sentido, semiótica e estilística vêm ganhando contornos de maior relevância, uma vez que suas teorias alicerçam a discussão da tessitura textual e viabilizam a construção de paradigmas de análise consistente, bastante diferentes de modelos anteriormente praticados que deixavam no leitor a sensação de um trabalho de cunho quase esotérico. A linguagem poética quebra a linearidade da sintaxe verbal, recuperando as qualidades físicas e sensíveis do objeto. Por isso, o texto poético requer um observador extremamente atento, para que este possa saborear toda a delícia que uma poesia pode oferecer. Nesta perspectiva, a Semiótica traz um instrumental muito rico que permite ao observador (leitor, intérprete) examinar o objeto poético como um construto plástico, icônico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Amadeu. *Letras Floridas*. São Paulo: HUCITEC, 1950.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética — a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e Polifonia: o discurso do plano 'Brasil Novo'. In: BARROS, Diana Luz Pessoa & FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. 2 ed. 1 reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BOCAGE (s/d). *Glosas, Apólogos e Elogios*. Lisboa: Bertrand, p. 76.
- BUREAU, Conrad. *Linguistique Fonctionnelle et Stylistique Objective*. Paris: PUF, 1976.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CINTRA, Luís F. Lindley. *Sobre Formas de Tratamento na Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte (Coleção Horizonte, nº 18), 1972.
- CRETELLA Jr., José. O objeto da estilística. In: *Jornal de Filologia*. São Paulo: Saraiva. Vol. 1, nº 1 (julh./set.), 1953. p. 59-62.
- DARBYSHIRE, A. E. *A Grammar of Style*. Londres: Andre Deutsch, 1971.
- DORÉ, Gustave. A formiga e a cigarra. In: *Fábulas de La Fontaine*. Tradução de Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia. Vol. I, p. 75, 1989.
- DUCROT, O. *O Dizer e o Dito*. São Paulo: Pontes, 1987.
- FERNANDES, Millôr. A formiga e a cigarra. In: *Revista Veja*. Ed. 2.120, 8/7/2009.
- GRANGER, Gilles-Gaston. *Essai d'une Philosophie du Style*. Paris: Armand Colin, 1968.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: Intertextualidade. "Poético". *Revista de Teoria e Análise Literárias*. Lisboa: Almedina, n. 27. 1979.
- KOCH, Ingedore Villaça. *Argumentação e Linguagem*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1987.
- LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas de La Fontaine*. Tradução de Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia. Vol. I, p. 73-75, 1989.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LEMINSKI, Paulo; SUPPLICY, João. *Winterverno*. São Paulo: Iluminuras, p. 1997.
- LOBATO, Monteiro. *Fábulas*. São Paulo: Círculo do Livro. Vol. 13, p. 169-170, 1985.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de Textos de Comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- MARIANNO, Olegário. *Últimas Cigarras* (poesias). 6. ed. aum. Rio de Janeiro. 1950.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Iniciação à Estilística*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editora, 1997.
- MATHIAS, Robert. *Fábulas de Esopo*. São Paulo: Círculo do Livro, p. 38-39, 1983.
- MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística*. São Paulo: Ática 1991.
- MURRY, J. Middleton. *O Problema do Estilo*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.
- NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Cigarra. In: *Simone*: show gravado no Canecão em 30/12/79. CD Emi-Odeon n. 768.143-2, f. 8.
- ORLANDI, Eni P. *A Análise de Discurso*. Princípios & procedimentos. 3. ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2001.
- PAES, José Paulo. Sem Barra. In: *Olha o Bicho*. São Paulo: Ática, 1989.
- QUINO. *Toda a Mafalda*: da primeira à última tira. 8 tiragem. São Paulo: Martins Fontes, p. 63, 2006.
- REI, Claudio Artur O. *Etimologia das Figuras de Linguagem*. Monografia de conclusão de graduação. Rio de Janeiro: UERJ, 1989.
- RICARDO, Cassiano. A formiga e a cigarra. In: CARVALHO, M.A.; MENEZES, M.C.; MENDES, M.O. *Palavra a Palavra*: 5º. ano. Lisboa: Lisboa Ed., 1994.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 2 ed. São Paulo: Ática. 1985.
- SEIXAS, Raul. Como vovó já dizia. In: *Se a Rádio Não Toca*. CD Trama, f.9, 2005.
- SIMÕES, Darcilia.; PEREIRA, Juliana. *Novos Estudos estilísticos de I-Juca-Pirama* (Incursões semióticas). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2005.
- VALENTE, André Crim. *A linguagem Nossa de Cada Dia*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. "A encruzilhada dos "rhetoriqueurs": intertextualidade e retórica. In: *Intertextualidade. "Poético"* – revista de teoria e análise literárias. Lisboa: Almedina, n. 27, 1979.