

# *Referenciação Anafórica: Um Mecanismo de Textualização Mobilizado nas Práticas de Leitura e de Produção Discursiva*

ANAPHORIC REFERENTIATION: A TEXTUALIZATION MECHANISM  
MOBILIZED IN READING PRACTICES AND DISCURSIVE PRODUCTION

Eliana Merlin Deganutti de **BARROS** \*  
Elvira Lopes **NASCIMENTO** \*\*

**Resumo:** Partindo do pressuposto de que são as práticas discursivas – estas configuradas em gêneros e materializadas em textos orais e escritos – que devem nortear o processo de ensino da língua, e que é a partir da intersecção do funcionamento situacional, discursivo e linguístico que o processo de leitura e produção textual pode se aproximar das práticas sociais de referência, é que propomos analisar a prática de linguagem configurada no gênero *crítica de cinema* a partir da articulação de elementos intra e extratextuais, com foco nas categorias de referenciação anafórica provenientes da Linguística Textual.

**Palavras-chave:** Linguística Textual; Referenciação anafórica; Crítica de cinema.

**Abstract:** Based on the premise that discursive practices – shaped in genres and materialized in oral and written texts – should guide language teaching process, and that it is by means of the intersection of situational, discursive and linguistic functioning that the reading and textual production process can come close to social practices of reference,

---

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina. Professora colaboradora da UEL. Contato: edeganutti@hotmail.com.

\*\* Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa pela USP, em 2000. Docente da Universidade Estadual de Londrina. Contato: elopes@sercomtel.com.br.

this study aims at analyzing the language practice shaped in the genre film review from the articulation of intra and extratextual elements, focusing on the categories of anaphoric referentiation stemming from Textual Linguistics.

**Key-words:** Textual Linguistics; Anaphoric referentiation; Film review.

## Introdução

Documentos oficiais que parametrizam o ensino da Língua Portuguesa na educação básica (PCN, PCNEM e Diretrizes Curriculares do Paraná) se apresentam de forma hegemônica no que diz respeito às práticas discursivas como conteúdo estruturante, tanto no eixo da leitura como no da produção textual. Nessa perspectiva, o trabalho com a linguagem implica a articulação entre texto, discurso e gramática, dando visibilidade a um processo de mobilização de saberes em que o enfoque está nas práticas discursivas, centrando-se na análise da organização e do funcionamento dos textos, perspectiva metodológica externa (ou contextual) que considera as relações de interdependência entre características das situações de produção e características internas dos textos.

Partindo desses pressupostos, propomos, neste texto, articular estudos da coesão referencial anafórica provenientes da Linguística Textual a uma prática de linguagem específica – o gênero *crítica de cinema*.

Para tanto, este texto é organizado da seguinte forma: a) breve apresentação de pressupostos da Linguística Textual; b) descrição do *corpus* de análise; c) apresentação dos referenciais teórico-metodológicos utilizados para a análise do *corpus*; d) análise do funcionamento da referenciação anafórica em um texto representativo do *corpus*; e e) análise das categorias anafóricas, na discursividade textual do gênero *crítica de cinema*, tendo como objeto de estudo trechos selecionados dos textos que compõem o *corpus* de pesquisa.

## 1 Linguística Textual: da frase ao texto/discurso

A Linguística Textual, surgida na Europa na década de 60 e projetada, sobretudo, a partir dos anos 70 (especialmente na Alemanha),

desenvolveu uma trajetória de transição da frase ao texto, passando por três importantes fases: a) a da análise transfrástica; b) a das gramáticas de texto; e c) a da teoria ou linguística do texto (cf. GALEMBECK, 2005; KOCH, 2004).

Nesse percurso, a Linguística Textual passou não só por uma gradual ampliação do seu objeto de análise – da frase ao texto/discurso – mas também por um progressivo afastamento da influência teórico-metodológica da Linguística Estrutural (BENTES, 2005). Os textos passam a ser analisados inseridos em seu contexto sócio-histórico, ou seja, a abordagem se estende do texto/discurso ao contexto, este entendido como as formações ideológicas de uma dada cultura.

Dentro das tendências mais recentes da Linguística Textual, podemos destacar a questão das tipologias de texto, revitalizada, nesse momento, pelo enfoque nos gêneros textuais (KOCH e ELIAS, 2006; MARCUSCHI, 2008). O termo “gênero” esteve, na tradição ocidental, muito ligado ao domínio dos gêneros literários. Hoje, o conceito de gênero (textual ou discursivo) é abordado, dentro dos estudos do texto/discurso, como uma *forma tipificada de enunciado* (Bazerman, 2006), ou, nas palavras do grande filósofo da linguagem, Mikhail Bakhtin (1992, p. 279), como *tipos relativamente estáveis de enunciados* (ex.: carta pessoal, debate oral, receita culinária, romance, resenha, conversa entre amigos, etc.).

Nessa perspectiva, o texto é a unidade comunicativa e, sabendo-se que todo texto configura-se em um gênero textual – produto de configurações de escolhas (combinação dos mecanismos estruturantes, das operações cognitivas e de modalidades de realização linguística) que se encontra momentaneamente “cristalizado” ou estabilizado pelo uso – chega-se, dessa forma, ao gênero como o instrumento mais eficaz da comunicação humana (BRONCKART, 2006).

A tese aqui defendida é que não é possível comunicar-se verbalmente sem um texto, assim como não o é sem a mediação de um gênero. Isso porque “toda manifestação verbal se dá sempre por meio de textos realizados em algum gênero” (MARCUSCHI, 2008, p. 154). Sendo assim, ao propor analisar o processo de referenciação anafórica na funcionalidade textual – propósito maior deste texto – elegemos, como *corpus* de pesquisa, um tipo textual tipificado, engendrado na *esfera comunicativa* (BAKHTIN, 1992) do jornalismo cultural, o gênero *crítica de cinema*.

## 2 O *corpus* de análise: panorama geral

O *corpus* de pesquisa é composto por dez críticas cinematográficas escritas por Carlos Eduardo Lourenço Jorge e publicadas na *Folha de Londrina*, jornal de ampla circulação na região sul do Brasil, sobretudo no Paraná. Tal escolha se deve, primeiramente, ao fato de Lourenço Jorge ser um profissional reconhecido internacionalmente, participando ativamente como observador crítico de lançamentos de filmes em festivais de cinema no Brasil e na Europa.

As críticas que compõem o *corpus* são direcionadas tanto a filmes comerciais (circuito nacional) quanto a filmes exibidos em circuito alternativo na cidade. Destes últimos, Lourenço Jorge é também responsável pela seleção/exibição. Por essa razão, nosso *corpus* foi dividido em dois segmentos (cinco textos em cada grupo): críticas relativas ao circuito nacional (CN) e ao circuito alternativo (CA); já que partimos da hipótese de que, por elas estarem inseridas em contextos diferentes, as representações da situação de produção que servem de base de orientação para a ação discursiva também são distintas, fato que, certamente, se reflete na discursividade textual.

O grupo CA refere-se a críticas de filmes próprios de um contexto Arte e Ensaio – a maioria, oriundo de outras nacionalidades – exibidos em circuito alternativo na cidade de Londrina. A exibição desses filmes é feita no Cine Com-Tour, em uma parceria da Casa de Cultura com a Universidade Estadual de Londrina (UEL) e tem como programador o crítico de cinema Carlos Eduardo Lourenço Jorge – o mesmo autor das críticas da *Folha de Londrina*. Dessa forma, temos um cenário bem atípico: o autor das críticas do grupo CA é também o responsável pela seleção/exibição dos filmes que o compõem. Ou seja, a crítica é o segundo momento de avaliação dos filmes, pois o primeiro se refere à própria escolha da obra a ser exibida.

Quanto às críticas relativas aos filmes exibidos em circuito nacional, estas estão vinculadas a filmes destinados à cultura de massa, exibidos nos grandes cinemas comerciais do Brasil – no caso da cidade de Londrina, destinam-se às salas de cinema do *Multiplex Catuaí*. São, na sua grande maioria, os chamados filmes *hollywoodianos*.

Para maior visualização dos textos que compõem o *corpus* da nossa pesquisa, segue-se um quadro cujo objetivo é apresentar os textos

analisados, juntamente com o código utilizado pela pesquisa para identificação de cada um dos exemplares, bem como o título de cada crítica e a data da sua veiculação no jornal *Folha de Londrina*:

Código	Filme	Título da crítica	Data da crítica
1-CA	Free Zone	As super-mulheres de “Free Zone”	15/07/2006
2-CA	Clube da Lua	Receita argentina de cinema popular	30/06/2006
3-CA	Dama de Honra	Quando a normalidade é aparente	16/06/2006
4-CA	Sra. Henderson Apresenta	Entretenimento, como deve ser	09/06/2006
5-CA	Conversando com Mamãe	Os planos de mamãe aos 80	12/05/2006
1-CN	Superman – O Retorno	SUPER-HOMEM – mais sério e menos pop	14/07/2006
2-CN	Separados pelo Casamento	Estranha comédia romântica	04/07/2006
3-CN	Carros	A animada lição de “Carros”	30/06/2006
4-CN	A Profecia	Original mesmo só a data de estréia	08/06/2006
5-CN	X-Men – O Confronto Final	Grandiloqüência MUTANTE	26/05/2006

**Quadro 1 – *Corpus* da pesquisa**

### 3 O processo de referenciação anafórica

A Linguística Textual denomina *coesão referencial* aquela em que um elemento da superfície textual faz remissão a outro(s) componente(s) da textualidade discursiva. É o que comumente chamamos de retomada textual. O primeiro elemento é denominado *forma referencial ou remissiva* e o segundo *elemento de referência* ou *referente textual* (VILELA E KOCH, 2001).<sup>1</sup> A remissão referencial, quando feita para trás, constitui-se na anáfora.

Os elementos anafóricos podem ser representados de forma bem ampla: por um nome, um sintagma, um fragmento de oração ou

---

<sup>1</sup> O processo de referenciação pode ser feito para trás – processo anafórico – ou para frente – processo catafórico. Entretanto, para este trabalho, por finalidades didáticas, privilegia-se apenas o processo de referenciação anafórica.

a própria oração, ou mesmo todo um enunciado. E esses elementos, à medida que vão sendo referenciados por outros anafóricos, vão se (re)construindo no texto, modificando-se, incorporando ou subtraindo sentidos. Dessa forma:

[...] não se entende aqui a referência no sentido que lhe é mais tradicionalmente atribuído, como simples representação extensional de referentes no mundo extra mental: a realidade é construída, mantida e alterada não somente pela forma como nomeamos o mundo, mas, acima de tudo, pela forma como, sociocognitivamente, interagimos com ele: interpretamos e construímos nossos mundos através da interação com o entorno físico, social e cultural. A referência passa a ser considerada como o resultado da operação que realizamos quando, para designar, representar ou sugerir algo, usamos um termo ou criamos uma situação discursiva referencial com essa finalidade [...] (KOCH, 2005, p. 79).

Nessa perspectiva, o processo de referenciação não se constrói apenas entre forma referente textual e forma remissiva, mas também se levando em conta o contexto textual. Muitas vezes, é o contexto que estabelece a relação anafórica entre os elementos.

Assim sendo, a posição por nós assumida, no que se refere ao processo de referenciação anafórica, concebe, acima de tudo, a linguagem como atividade de interação. Dessa forma, o texto deve ser visto como um objeto em que concorrem ações de natureza não só linguística e cognitiva, mas também social. Também “não se admite que os referentes sejam sistematicamente objetos do mundo, tendo em vista que se caracterizam como objetos do discurso” (MARCUSCHI, 1999, p. 2), uma vez que o processo de referenciação é visto não sob a ótica do mundo ordinário da atividade humana, mas, sim, sob a perspectiva do *mundo discursivo criado pela atividade linguagem* (BRONCKART, 2003). Nas palavras de Koch & Marcuschi (1998, p. 4):

Referir não é mais atividade de “etiquetar” um mundo existente e indicialmente designado, mas sim uma atividade discursiva de

tal modo que os referentes passam a ser objetos-de-discurso, e não realidades independentes. Não quer isso dizer que tudo se transforma numa panacéia subjetivista, mas que a discretização do mundo pela linguagem é um fenômeno discursivo. Em outros termos, pode-se dizer que a realidade empírica, mais do que uma experiência estritamente sensorial especularmente refletida pela linguagem, é uma construção da relação do indivíduo com a realidade.

Considerando tal pressuposto, a análise que aqui nos dispomos a realizar concebe a referenciação anafórica como um processo de introdução e reconstrução de referentes, cuja função vai além da simples retomada textual. Assim, tomamos a referenciação anafórica como *multifuncional* (cf. KOCH, 2005), pois além da função de retomada textual contribui também para a elaboração de sentidos no texto, para indicar pontos de vista, assinalar orientações argumentativas, (re)categorizar objetos presentes na memória discursiva, apontar posições ideológicas, acentuar um tom valorativo, etc.

O quadro, a seguir, apresenta uma síntese das categorias anafóricas que servirão de base para a análise do nosso *corpus*, tomando como referência alguns autores que já se debruçaram sobre esse objeto de pesquisa:

CATEGORIAS ANAFÓRICAS	DESCRIÇÃO E EXEMPLIFICAÇÃO
ANÁFORA PRONOMINAL	<p>Composta de pronomes pessoais, relativos, possessivos, demonstrativos, reflexivos e pronome nulo (elipse), e também de advérbios pronominais (cf. KOCH, 2005; PINHEIRO, 2003).</p> <p>Ex: <i>É de supor que o <b>Super-Homem</b> além da ingenuidade e do anacronismo de <b>seus</b> imperativos morais...</i> (crítica 1-CN).</p>
ANÁFORA PRONOMINAL COM FUNÇÃO DE SUMARIZAÇÃO	<p>Pronomes demonstrativos que têm a função de condensar informações anteriores, retomando-as.<sup>2</sup></p> <p>Ex: <i>Fazem falta, na América Latina, filmes com esta alma, esta garra. A mesma que estará em campo boje, nenhuma dívida. E <b>isto</b>, bairrismos à parte [...]</i> (crítica 2-CN).</p>
ANÁFORA FIEL	<p>Consiste em lembrar, por meio de um sintagma nominal (SN) definido ou demonstrativo, o objeto do discurso sob uma etiqueta lexical que já serviu para categorizá-lo.</p> <p>Ex: <i>Chega <b>um rapaz</b> e senta-se ao meu lado. Só depois vejo que <b>o/este rapaz</b> é cego.</i> (FIGUEIREDO, 2003, p. 233).</p> <p>Incluimos também nessa categoria as anáforas por repetição parcial (<i>O diretor Paulo Figueiredo... o diretor... Figueiredo</i>) ou total (<i>o cachorro... o cachorro</i>).</p>
ANÁFORA INFIEL	<p>Relação anafórica que se estabelece por meio do processo de substituição lexical (sinônimos, adjetivação, perífrases, adjetivação, metáforas, etc.). Segundo Figueiredo (2003, p. 235), “para se compreender que há correferência entre o SN anafórico e o SN antecedente é necessário que as duas referências virtuais distintas sejam satisfeitas pelo mesmo segmento, ou seja, que o segmento de realidade designado tenha as propriedades requeridas ao mesmo tempo por uma e por outra unidade”.</p> <p>Ex: <i>Eu vi <b>meu primo</b> ao longe, mas <b>o estafermo</b> não me reconheceu.</i></p>

<sup>2</sup> Os estudos sobre referenciação, normalmente, colocam o caso da sumarização por pronome demonstrativo na categoria das “nominalizações” (cf. NEVES, 2006). Para o trabalho em pauta, consideramos como uma categoria distinta.



<p style="text-align: center;"><b>ANÁFORA POR NOMINALIZAÇÃO</b></p>	<p>Sumarizam as informações contidas em segmentos precedentes do texto (nesse caso, ao invés de referente, temos <b>informação-fonte</b>), rotulando-as sob a forma de uma expressão nominal, ou seja, transformando-as em objetos de discurso.</p> <p>Ex: <i>Cientistas da Universidade de Wisconsin, nos EUA, descobriram um gene que pode ajudar a determinar quais pessoas são capazes de dormir apenas três ou quatro horas por dia sem adoecer. <b>O achado</b> explicaria [...] (cf. KOCH E ELIAS, 2006, p. 138-139).</i></p>
<p style="text-align: center;"><b>ANÁFORA INDIRETA</b></p>	<p>Caracteriza-se pelo fato de não existir no co-texto uma unidade-fonte explícita, mas elementos de relação (ou uma estrutura complexa) denominados <b>âncoras</b>. Ou seja, “trata-se de formas nominais que se encontram em dependência interpretativa de determinadas expressões da estrutura textual em desenvolvimento, o que permite que seus referentes sejam ativados por meio de processos cognitivos inferenciais que permitem a mobilização de conhecimentos lingüísticos dos mais diversos tipos armazenados na memória dos interlocutores.” (KOCH, 2005, p. 107).</p>
<p style="text-align: center;"><b>ANÁFORA ASSOCIATIVA</b></p>	<p>Essa categoria tem a função de introduzir um referente novo no texto por meio da exploração de uma relação, cujo um dos elementos pode ser considerado, de alguma forma, “ingrediente” do outro.</p> <p>Ex: <i><b>A fazenda</b> estava abandonada. Dava pena ver <b>o pasto</b> e <b>as lavouras</b> dominadas pelo mato [...] (KOCH E ELIAS, 2006, p. 128-129).</i></p>

**Quadro 2** – Categorias anafóricas arroladas na pesquisa

### 3 A análise: o processo de referenciação anafórica na crítica de cinema

Nossa metodologia de análise, para o tópico em questão, é composta por duas fases. Primeiramente, analisamos um texto do *corpus* – crítica 5-CN – na sua totalidade, a fim de conseguirmos entender como se dá o funcionamento da coesão referencial anafórica na discursividade textual. Em seguida, apresentamos resultados quantitativos das ocorrências das diversas categorias anafóricas na totalidade do *corpus* para, depois, analisar qualitativamente os dados obtidos.

#### 3.1 A leitura textual pelo enfoque da referenciação anafórica

Passemos, assim, para a leitura analítica da crítica 5-CN referente ao filme “X-Men – O confronto final”:

**Grandiloquência MUTANTE**

**Os mutantes** não são mais aqueles. Para ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE "X-MEN - O CONFRONTO FINAL", que estréia hoje no Brasil já se aproveitando do esvaziamento de "Missão Impossível 3", mas não ainda no vácuo de "Código Da Vinci", o que temos é somente material na medida para uma aventura de apoteose sonora. [DESTA VEZ os **super-poderosos** se defrontam com uma escolha que *qualificam como histórica: manter suas características excepcionais e ser rejeitados pela humanidade de comuns mortais, ou abandonar seus poderes no guarda-roupa da ficção científica para se tornarem inteiramente humanos.*]

Dito **isto**, A HISTÓRIA vai transformar em universal uma questão que era apenas essencial: [ser ou não ser... um homem. Os humanos anunciam a cura. Mas os **mutantes** querem ser humanos?] **Este dilema existencial** atormenta os **X-Men** durante uma hora e quarenta e cinco minutos. Mas como discurso filosófico e questões morais não são o forte **deles**, e como o diretor **dos filmes anteriores**, Bryan Singer, somente muito de longe assombra ESTA SOFISTICADA BRINCADEIRA BARULHENTA, o que resta é somente a ação. É aqui que O FILME troca figurinhas de verdade com a **história em quadrinhos original**. Sem efeitos especiais, seria o nada para **estes mutantes**, e para a platéia. Mas eles estão presentes, claro, e com que abundância!

De carros em chamas atirados sobre a ilha de Alcatraz à ponte de São Francisco retorcida como arame para servir de passarela, passando por um angelical jovem alado e chegando até corpos despidos e explodidos por efeitos de computador, não há quase como piscar na sala escura. Os prodígios tecnológicos e pirotécnicos, neste caso, são o único trunfo que pode engrossar as bilheterias DA PRODUÇÃO, mas é pouco provável que o resultado de box office chegue perto dos números **das faturas 1 e 2**, US\$ 157 e US\$ 215 milhões de dólares respectivamente, só nos EUA.

Os intérpretes estão todos de volta a seus postos. O inoxidável Wolverine por conta de Hugh Jackman, uma Halle Berry mais contida, os mestres Patrick Stewart e Ian McKellen, a ressuscitada Jean (Famke Janssen). Há uma invasão de atores secundários, e quase não se fornece a eles um background. Quase não há o que dizer do diretor Brett Ratner. Entra mudo, sai calado.

Figura 1 – Texto-exemplo de análise da coesão nominal (5-CN)

No texto-exemplo estão, propositalmente, destacados alguns elementos que fazem parte da análise do funcionamento dos mecanismos da referenciação anafórica. No decorrer das explicações, tais marcas (negrito, itálico, caixa alta, etc.) serão explicitadas. Primeiramente, antecipamos que as duas cadeias anafóricas mais expressivas encontradas no texto estão destacadas: a) **em negrito** (série iniciada pelo referente: **Os mutantes**); b) CAIXA ALTA (série iniciada pelo referente: ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL”).

Começemos abordando a série iniciada por **Os mutantes**. Podemos esquematizá-la, de acordo com as categorias por nós arroladas, como apresentado no Quadro 2:

Referente: <b>Os mutantes</b>	
<b>Os super-</b>	Anáfora infiel (SN definido – adjetivação)
<b>Suas</b>	Anáfora pronominal
<b>Seus (poderes)</b>	Anáfora pronominal
<b>Se (tornarem)</b>	Anáfora pronominal
<b>Os mutantes</b>	Anáfora fiel (SN definido – repetição)
<b>Os X-Men</b>	Anáfora infiel (SN definido – nome próprio)
<b>Deles</b>	Anáfora pronominal
<b>Estes mutantes</b>	Anáfora fiel (SN demonstrativo – mudança do

**Quadro 3** – Cadeia anafórica *Os mutantes*

No Quadro 3 vemos que a cadeia anafórica é iniciada com a introdução do referente **Os mutantes**<sup>3</sup> – termo mais genérico (oposto de “os humanos”). Ao introduzir o termo **Os mutantes**, o agente-produtor do texto, provavelmente, tem a intenção de que seu interlocutor ative um conhecimento de mundo que, por suposição, este já possua, ou seja, de que os mutantes são as figuras principais da

<sup>3</sup> Os elementos das cadeias anafóricas são grafados da mesma forma que foram destacados no texto-exemplo.

série “X-Men”. Assim, a representação que o agente mobiliza do seu destinatário deve ser de um leitor que se interessa por esse tipo de filme e que, provavelmente, conhece a temática abordada pela série filmica em questão.

Se observarmos o exemplo, o texto crítico é iniciado por meio de uma orientação argumentativa de comparação – *Os mutantes não são mais aqueles. Para este terceiro capítulo* <sup>4</sup>–, isto é, os mutantes do último filme não são os mesmos dos dois filmes anteriores. Essa comparação valorativa se dá pelo uso de um clichê com tom pejorativo – o leitor já é capaz de inferir qual vai ser a linha argumentativa da crítica, ou seja, a desqualificação do último filme da série. Seguindo esse mesmo raciocínio comparativo, o agente-produtor (re)categoriza (adjetiva – procedimento próprio da *anáfora infiel*) o referente **Os mutantes** em **os super-poderosos** – expressão nominal definida, que para ser compreendida dentro do mesmo campo semântico de seu antecedente, a *memória discursiva* (cf. BRONCKART, 2003, p. 269) do leitor tem que ser ativada.

Em seguida, temos a mobilização de *anáforas pronominais* (**suas, seus**) para explicar a problemática vivida pelos mutantes no filme em questão – *ser ou não ser humanos?* (temática pela qual é movida a narrativa filmica). A próxima retomada da cadeia é feita por uma *anáfora fiel*, ou seja, resgata-se o mesmo termo utilizado como referente para destacar a pergunta: *mas os mutantes querem ser humanos?*; cujo propósito é desencadear um raciocínio argumentativo. Já a retomada seguinte (*anáfora infiel*) é a mais específica de todas – **Os X-Men**: nome pelo qual um grupo de super-poderosos mutantes, personagens principais da série, é conhecido (expressão que, inclusive, dá título ao filme).

O interessante, nessa passagem, é que o agente-produtor utiliza-se do termo mais significante da cadeia anafórica justamente no momento em que quer enfatizar um ponto importante para sua argumentação: o fato da dúvida entre ser ou não ser humano atormentar *os X-Men uma hora e quarenta e cinco minutos*, ou seja, durante o filme todo. Por último, reformula-se o referente mantendo o núcleo nominal e

---

<sup>4</sup> Ressaltamos que os exemplos retirados do *corpus* são destacados sempre em itálico.

alterando o seu determinante (*anáfora fiel*) – de artigo definido para pronome demonstrativo – que, nesse caso, serve para diferenciar “os” mutantes dos filmes anteriores e “estes” mutantes do filme-alvo da crítica. Mas, além da distinção, essa reformulação de determinantes gera um efeito de sentido de desprezo, está carregada de valoração negativa, como podemos perceber na fala do crítico: *Sem efeitos especiais, seria o nada para ‘estes’ mutantes.*

Vejamos, agora, a cadeia anafórica marcada no texto-exemplo com CAIXA ALTA, cujo elemento de referência é ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL”:

Referente: ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL”	
DESTA VEZ	Anáfora indireta (SN)
A HISTÓRIA	Anáfora infiel (SN definido)
ESTA SOFISTICADA	Anáfora infiel (SN)
O FILME	Anáfora infiel (SN definido)
A PRODUÇÃO	Anáfora infiel (SN definido)

**Quadro 4** – Cadeia anafórica ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL”

No Quadro 4 temos a cadeia anafórica introduzida por ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL” – elemento de referência que introduz o argumento fílmico (terceiro filme da série “X-Men”) por meio de uma expressão bem específica, justamente para marcar a distinção entre os demais filmes da série.

Conforme apresentado no Quadro 4, a primeira retomada (DESTA VEZ) é feita por uma *anáfora indireta*. Entretanto, só conseguimos perceber que DESTA VEZ se refere à expressão “*este terceiro capítulo de ‘X-Men’*” pelo processo de comparação estabelecido já no início do texto: *Os mutantes não são mais aqueles. Para este terceiro capítulo....* Ou seja, os mutantes do filme de agora (3ª capítulo) não são mais os mesmos mutantes dos filmes anteriores, assim, *desta vez* (no 3º

capítulo) *os super-poderosos...* Notamos que o agente-produtor usa o determinante “desta” ao invés de “dessa”, marcando a proximidade com o momento presente, ou seja, com o filme-alvo da crítica. Sendo assim, podemos dizer que a informação-âncora, ou seja, aquela que nos permite inferir a retomada, é expressa por toda a textualidade que antecede a expressão DESTA VEZ.

Já, as demais retomadas são marcadas por *anáforas infleis*, isto é, por reformulações lexicais do referente ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL”, a saber: A HISTÓRIA; ESTA SOFISTICADA BRINCADEIRA BARULHENTA; O FILME; A PRODUÇÃO. Interessante notar que o autor não repete nenhuma vez o título do filme (“X-Men” – parte textual do referente), talvez para não gerar confusão com os X-Men personagens. Também, pelo fato de o início da cadeia anafórica ter se dado por uma expressão bem específica, as retomadas são sempre determinadas por um artigo definido ou por um demonstrativo, nunca por um termo indefinido. Não podemos deixar de ressaltar que a retomada ESTA SOFISTICADA BRINCADEIRA BARULHENTA, elaborada por um processo metafórico, está carregada de *entonação valorativa* pela qual reverbera a palavra alheia (cf. BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986).

De acordo com Koch (2005), a escolha da metáfora para a recategorização do referente é importante para realizar uma avaliação que permita estabelecer a orientação argumentativa do texto. No caso em análise, um simples olhar para a expressão metafórica utilizada pelo autor já é capaz de mostrar o seu ponto de vista em relação ao filme: “sofisticada” remete aos julgamentos expressos por outrem sobre as superproduções *hollywoodianas*; “brincadeira” instaura uma polêmica, um confronto com o ponto de vista de que a qualidade do filme é inferior (ao contrário do que muitos pensam) e, “barulhenta” faz referência aos efeitos especiais, sem os quais, segundo o crítico, *seria o nada para estes mutantes*.

Voltando ao texto-exemplo, vemos que as expressões destacadas com marca-texto – dos filmes anteriores, a história em quadrinhos original e das faturas 1 e 2 – são *anáforas indiretas*, pois necessitam de âncoras para serem compreendidas, já que não existe no cotexto um antecedente explícito com o qual se proceda à retomada textual. Por

exemplo, é por meio, principalmente, das expressões “este terceiro capítulo de ‘X-Men - O Confronto Final’” e “o filme” que podemos inferir que a história em quadrinhos original é a dos “X-Men”, publicada em revista no formato de história em quadrinhos (HQ), ou seja, o filme é uma adaptação cinematográfica do gênero HQ, porém, não há nenhuma explicitação desse fato na textualidade da crítica.

No caso da *anáfora indireta* dos filmes anteriores, temos como âncora a expressão *este terceiro capítulo de ‘X-Men – O Confronto Final’*, ou seja, essa informação textual nos permite inferir que os filmes anteriores são os dois “X-Men” já lançados anteriormente, e conseqüentemente, perceber que as faturas 1 e 2 se referem às arrecadações dos dois primeiros filmes da série.

Destacamos, no segundo parágrafo do nosso texto-exemplo, as proposições -isto- e -este dilema existencial-, as quais funcionam como sumarizadores de informações anteriores. A primeira, por ser um pronome, foi categorizada como *anáfora pronominal com função de sumarização* e, a segunda, como *anáfora por nominalização*. Se observarmos no texto-exemplo, veremos que as informações-fonte, forma pela qual nos referimos a esse tipo de antecedente referencial, estão marcadas em itálico e entre colchetes. No primeiro caso, pelo fato de as informações terem sido condensadas por um pronome demonstrativo, a retomada produz um efeito de sentido mais objetivo. Já, no segundo, pelo fato de o processo se concretizar por meio de uma nominalização, a retomada possibilita a explicitação de uma *avaliação apreciativa* (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986). Segundo Cavalcante (2001), nas sumarizações realizadas por pronomes, o agente-produtor não tem o trabalho de escolher um nome que mais propriamente designe sua intenção comunicativa, como tem ao realizar uma nominalização por sintagma nominal.

Para concluir a análise do texto-exemplo, cabe verificar o uso do advérbio de lugar aqui (destacado no segundo parágrafo) com função pronominal de retomada e não no seu uso convencional de ancoragem espacial. No exemplo dado, aqui retoma o antecedente ação: *É aqui que o filme troca figurinhas de verdade com a história em quadrinhos original*; ou seja, é na ação da narrativa fílmica que ele se assemelha com a história em quadrinhos original. Nota-se, nesse caso, que o uso do advérbio com valor pronominal de retomada torna o texto mais

informal, mais interativo, o que é explicado pelo fato de a crítica dirigir-se a um público supostamente mais jovem e mais dinâmico (espectadores de filmes de ação), ou seja, são as representações da situação comunicativa interferindo no funcionamento da textualidade.

### 3.2 Mecanismos anafóricos no funcionamento da crítica de cinema

Após termos demonstrado a aplicação das discussões teóricas sobre os mecanismos da coesão referencial anafórica em um exemplar de nosso *corpus* de pesquisa, apresentamos, agora, um panorama mais geral, primeiramente, explicitando dados quantitativos (Tabela 1) da análise e, depois, explorando-os qualitativamente.

**Tabela 1** – Levantamento quantitativo das categorias anafóricas

CATEGORIAS	1- CA	2- CA	3- CA	4- CA	5- CA	T=	1- CN	2- CN	3- CN	4- CN	5- CN	T=
Anáfora pronominal	14	09	13	13	15	64	12	12	07	08	08	47
Anáfora pronominal (sumarização)	01	01	00	01	00	03	00	00	01	00	01	02
Anáfora por advérbio pronominal	01	00	00	00	00	01	01	01	03	02	01	08
Anáfora fiel	05	06	06	05	03	25	04	05	07	05	02	23
Anáfora infiel	07	08	01	06	11	33	20	08	04	20	07	59
Anáfora por nominalização	00	00	02	01	00	03	01	02	01	00	01	05
Anáfora indireta	00	04	01	01	01	07	02	00	00	01	04	07
Anáfora associativa	01	01	00	00	00	02	00	00	00	03	00	03
<b>TOTAL</b>	<b>29</b>	<b>29</b>	<b>23</b>	<b>27</b>	<b>30</b>	<b>138</b>	<b>40</b>	<b>28</b>	<b>23</b>	<b>39</b>	<b>24</b>	<b>154</b>

Analisando, primeiramente, a ocorrência das *anáforas pronominais*, verificamos que elas são mais frequentes nas passagens de discurso narrativo, nas quais o enredo do filme é parcialmente narrado. Nesses casos, os pronomes privilegiados são o possessivo e o pessoal, com algumas ocorrências de pronomes indefinidos e relativos. Vejamos o exemplo (1) retirado do texto 5-CA do *corpus*, em que o referente



“Jaime”, um dos personagens principais do filme criticado, é retomado cinco vezes, quatro por anáforas pronominais:

(1) [...] afetam também a vida do executivo **Jaime** (Eduardo Blanco). **Uma pessoa** correta, mas desorientada quando perde o trabalho. **Ele** percebe também que o casamento esfriou e que os filhos vivem um mundo bem diferente do **seu**. Em busca de solução para **sua** crise profissional e pessoal, e como medida extrema, **ele** se vê obrigado a vender o apartamento [...] (5-CA).

Também verificamos uma ocorrência significativa de anáforas pronominais nas críticas em que a figura do diretor é um dos focos de análise. O exemplo (2), retirado da crítica referente ao filme “Superman – O Retorno”, corrobora com o exposto:

(2) Considerando que **o diretor Brian Singer** esteve por inteiro na gênese deste renascimento, já que (**ele**) assina também o argumento, é estranho que exista em cena tão pouca coisa do material que se considera **sua** marca pessoal na indústria. De **seus** X-Men sempre se elogiou a habilidade com que **ele** embaralhou os limites entre Bem e Mal, e **sua** capacidade de identificação com alguns personagens [...]. (1-CN)

Quanto às *anáforas pronominais por sumarização*, ou seja, o uso de pronomes demonstrativos com função de condensação de informações, constatamos que o agente-produtor as mobiliza em fases do discurso argumentativo, com o objetivo de sintetizar informações ativadas no decorrer de uma argumentação. No exemplo (3) podemos observar a função de tal procedimento:

**(3)** Claro que o aspecto humano resulta indissociável do político, e **esta** é uma especialidade do israelense Amos Gitai, diretor pouco conhecido no Brasil que pratica um cinema de rigor formal e sempre aberto às inquietações contemporâneas. (1-CA).

Fazem falta, na América latina, filmes com esta alma, esta garra. A mesma que estará em campo hoje, nenhuma dúvida. E **isto**, bairrismos à parte, é preciso respeitar, na vida real ou na ficção. (2-CA).

Já, quanto às *anáforas compostas por advérbios pronominais* (ou seja, com valor de pronomes), verificamos uma incidência bem maior nas críticas referentes a filmes do circuito nacional (CN – cultura de massa). O uso desse mecanismo de coesão confere ao texto mais informalidade, maior leveza discursiva, o que nos leva a levantar hipóteses de que o agente-produtor, ao mobilizar operações de contextualização para empreender sua ação de linguagem, faz representações de seu destinatário como sendo um leitor com um gosto cultural mais popular, já que se interessa por filmes da cultura de massa, conseqüentemente, privilegia uma leitura mais informal, menos densa, mais interativa. Assim sendo, um dos seus objetivos deve ser tornar o seu texto mais próximo desse tipo de leitor.

Outro fato a se destacar é que dos nove advérbios pronominais encontrados, sete referem-se ao uso do “aqui”, o que nos parece ser uma marca do *estilo* do autor (cf. BAKHTIN, 1992). E, na maioria das vezes, esse “aqui” é utilizado como retomada anafórica do filme-alvo da crítica (aqui = neste filme), como mostra o exemplo 4:

**(4)** [...] resta ao espectador testemunhar a crescente vitimização do personagem de Aniston e a “demonização” do parceiro, talvez a mais gritante distorção de um roteiro que trafega à deriva. Faltou **aqui** investir na identidade dos personagens [...]. (2-CN)

Mas o tema da família, tão caro ao diretor em “Toy Story” e “Nemo” cede lugar **aqui** aos laços de amizade, cultivados no cenário simples do campo. (3-CN)

No que se refere às *anáforas fiéis*, percebemos que esse tipo de mecanismo textual, quando repete parcialmente a expressão nominal que introduz a cadeia anafórica, geralmente é utilizado nas retomadas dos nomes do diretor e/ou personagens do filme, juntamente com as anáforas pronominais. No exemplar 3-CN do *corpus*, crítica referente ao filme “Carros”, temos uma cadeia anafórica envolvendo o personagem “Relâmpago McQueen”, referente introduzido em uma passagem da narração parcial do enredo do filme e retomado pela seguinte série: *ele, McQueen, ele* (elíptico), *ele, Relâmpago, ele, McQueen*. Vemos, nesse exemplo, que foram mobilizadas três anáforas fiéis (repetição parcial de algum termo da expressão que introduz a cadeia anafórica) e quatro anáforas pronominais.

Também encontramos casos de *anáforas fiéis por repetição total do referente*, porém, nesses casos, quase sempre, a cadeia anafórica é extensa e as retomadas são espaçadas. Ou seja, há uma preocupação com a estética textual; é a força de uma formação social agindo sobre a operação de textualização, formação esta que privilegia o texto bem elaborado, com poucas repetições lexicais. Assim, o *ethos* (MAINGUENEAU, 2005) a florado é de um escritor que detém “técnicas” da boa redação, do discurso bem elaborado.

O mesmo acontece com as *anáforas infiéis*, utilizadas para fugir das repetições lexicais e delinear um texto mais rebuscado. No caso das cadeias anafóricas construídas com base na introdução do nome do filme criticado, vemos que tal categoria é bem recorrente. Por exemplo, na crítica 2-CA, o argumento “Clube da Lua” (título do filme) é bem explorado, gerando várias retomadas por anáforas infiéis:

(5) Como não lançar uma refilmagem de **“A Profecia”** no dia 6 de junho de 2006? [...] **No filme da década de 1970**, o filho de Satanás [...] além dos trinta anos da estréia do **original** [...] **“A profecia” de 1976** não é e nunca será um clássico [...] **O filme de Richard Donner** [...] David Seltzer apenas retocou muito levemente sua **história original** [...] Agora, tem sentido repetir **um filme**, em processo de quase clonagem [...] O roteiro reproduz de maneira quase idêntica **a trama original** [...]. (4-CN)

Quanto às *anáforas por nominalização*, elas aparecem com mais frequência nas críticas referentes ao circuito nacional e, quase sempre, carregadas de valoração apreciativa negativa, diferentemente das referentes ao circuito alternativo que, quando mobilizam esse tipo de categoria anafórica, trazem uma entonação positiva ou, de certa forma, neutra. Esse fato parece indicar uma postura crítica diferenciada para os dois contextos: com os filmes do circuito alternativo, o crítico parece ser mais condescendente, procura ressaltar os pontos positivos, já com os filmes do circuito nacional, ele se mostra mais exigente, avaliando-os de maneira mais dura, destacando seus pontos negativos. Podemos perceber tal diferença por meio de dois exemplos <sup>5</sup> a seguir:

(6) Em conversa com o crítico francês Michel Rebichon da revista *Studio*, à saída da sessão para a imprensa de “A Dama de Honra”, no Festival de Veneza de 2004, ouvi dele que *o diretor Claude Chabrol faz sempre o mesmo filme*. Perguntei se **a observação** era uma crítica [...]. (3-CA)

(7) *O casal percebe que o clima de romance já é história. Ele é egoísta e acha que ela o aborrece. Decidem romper*. Até aqui tudo bem, mas a partir deste ponto o filme é fatalmente contraditório. As coisas começam a ficar contraditórias. [...]. Com certeza falta o tom adequado para se narrar **este imbróglio**: ausentes o impiedoso cinismo [...]. (2-CN)

No exemplo (6), referente à crítica do filme “Dama de Honra” – circuito alternativo – o *processo de nominalização* concretizado pelo sintagma nominal “a observação” não explicita claramente um posicionamento valorativo (positivo/negativo) acerca da informação mobilizada. Dessa forma, podemos dizer que a retomada se faz, aparentemente, de forma “neutra”, ela não interfere valorativamente na interpretação do conteúdo temático, embora o crítico tenha sido muito cuidadoso na hora dessa escolha lexical, pois “observação” é

---

<sup>5</sup> As expressões marcadas com negrito representam as anáforas por nominalização e, as partes grifadas em itálico, a informação-fonte que elas retomam.

muito mais “elegante” e compromissado do que seu sinônimo “comentário”.

Isso já não acontece com a nominalização expressa por “este imbróglío”, mobilizada na crítica do filme “Separados pelo Casamento”, representante do circuito nacional. Nesse caso, é evidente o efeito negativo deflagrado pelo processo anafórico, uma vez que “imbróglío” tem sentido de trapalhada, confusão, e, determinado pelo pronome “este”, ganha ainda mais um tom pejorativo.

Segundo Figueiredo (2003, p.241-242), retomar enunciados, nominalizando-os é uma tarefa cognitivamente complexa, pois a retomada textual deve não só (re)categorizar elementos do cotexto, mas também estabelecer traços de uma avaliação ou de uma orientação argumentativa. Indo além da questão cognitiva, não podemos esquecer, apoiados em Bakhtin/Volochinov (1986), que não há palavra “neutra” – todo signo é signo ideológico. Miotello (2005), ao discutir a “ideologia” a partir dos pressupostos bakhtinianos, esclarece que todo signo, além da sua dupla materialidade (no sentido físico-material e sócio-histórico), “ainda recebe um ‘ponto de vista’, pois representa a realidade a partir de um lugar valorativo, revelando-a como verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, o que faz o signo coincidir com o domínio do ideológico” (p. 170).

Nessa perspectiva, podemos entender o processo de retomada por nominalização como um reflexo de um posicionamento ideológico do agente-produtor das críticas. Processo este deflagrado por meio da semiotização de signos verbais carregados de valoração positiva, no caso dos filmes referentes ao circuito alternativo e, negativa, no caso dos filmes *bollywoodianos*.

A ocorrência de *anáforas indiretas e associativas* está condicionada a processos mais complexos de correferência. No caso das anáforas indiretas, “trata-se de uma configuração discursiva em que se tem um anafórico sem antecedente literal explícito [...] que pode ser reconstruído, por inferência, a partir do cotexto precedente” (KOCH, 2005, p. 107). Na análise do *corpus*, verificamos que tal categorização anafórica está presente em segmentos expositivos referentes a fases do discurso argumentativo, nos quais há uma nítida articulação de argumentos discursivos. O fragmento (8), retirado da crítica do filme “clube da Lua”, traz um exemplo do funcionamento desse tipo de retomada textual:

(8) Se a *seleção Argentina* jogar hoje com a mesma obstinação dos personagens centrais de "Clube da Lua", não haverá força em *campo* ou *torcida* alemã capaz de mudar o destinatário da vitória. O filme, que está a partir de hoje no circuito local (confira a programação de cinema na página 2), no entanto não é sobre a *paixão futebolística dos vizinhos*, de resto tão fanáticos pelo **esporte** como nós.

Esse exemplo mostra dois processos de referenciação por anáforas indiretas. O primeiro diz respeito ao SN definido “os vizinhos”. Segundo Neves (2006: p. 123), “o falante codifica um sintagma nominal referencial como definido se supõe que o ouvinte é capaz de atribuir-lhe referência única”. Dessa forma, ao determinar “vizinhos” com o artigo definido “os”, o enunciador pressupõe que o destinatário seja capaz de fazer a sua retomada discursiva. Entretanto, esse processo só é ativado por meio de inferências a partir de uma informação-âncora deixada no cotexto – “seleção argentina” – que nos possibilita referenciar “os vizinhos” como sendo os “argentinos”.

Nesse caso, também, a *competência enciclopédica* do leitor é ativada, ou seja, para que o processo cognitivo de inferência tenha êxito, é necessário um conhecimento geográfico de mundo – o fato de a Argentina fazer fronteira com o Brasil. Segundo Maingueneau (2005, p. 42), a *competência enciclopédica* “se enriquece ao longo da atividade verbal, uma vez que tudo o que se aprende em seu curso fica armazenado no estoque de conhecimentos e se torna um ponto de apoio para a produção e a compreensão de enunciados posteriores”. Da mesma forma, ao determinar o SN “o esporte”, o enunciador acredita que seu leitor possa fazer a retomada anafórica e estabelecer a referência discursiva com “o futebol”. No nosso exemplo, a anáfora indireta pode ser recuperada no cotexto pelas informações-âncora: “seleção argentina”, “campo”, “torcida” e “paixão futebolística”.

## Conclusão

Na leitura analítica dos mecanismos de coesão referencial, as categorias anafóricas arroladas na pesquisa ajudam a entender o processo de retomada textual na crítica de cinema e sua relação com o funcionamento desse gênero linguístico-discursivo de texto.

No processo geral de coesão referencial anafórica, verificamos que as representações do contexto de produção interferem na escolha lexical de algumas retomadas. Nas críticas referentes ao circuito alternativo, carregadas de valoração apreciativa positiva, as anáforas por nominalização, geralmente, são utilizadas para valorizar aspectos positivos do filme, o que não acontece com as críticas relativas ao circuito nacional, nas quais esse tipo de anáfora é mobilizado com tom negativo, muitas vezes, de forma irônica.

Aliás, a ironia é um traço importante do estilo individual de Lourenço Jorge e se revela, principalmente, nos exemplares do circuito nacional (CN) – textos críticos, geralmente, com alto valor de carga negativa. Outro elemento dos mecanismos de coesão referencial que podemos associar a um traço estilístico do autor é o uso do advérbio de lugar “aqui” com valor de pronome referencial. Verificamos que o uso desse tipo de anáfora é mais frequente no grupo CN, imprimindo mais informalidade ao texto – marca de representação contextual de um tipo de leitor mais “descontraído”, menos formal.

A análise de uma categoria da Linguística Textual, no caso, a referenciação anafórica, associada ao conceito de gênero e língua como forma de interação, possibilita compreender, sob determinado ângulo, o funcionamento discursivo de uma prática de linguagem representante do jornalismo cultural – a crítica de cinema.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. & VOLOCHINOV, V. N. 1986. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 3ª. ed. São Paulo, HUCITEC.

BAKHTIN, Mikhail. 1992. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fonte.

BAZERMAN, Charles. 2006. *Gêneros textuais, tipificação e interação*. Tradução e adaptação de Judith C. Hoffnagel. 2. ed. São Paulo: Cortez.

BENTES, Anna Christina. 2005. Linguística textual. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Christina. *Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*. 5. ed. São Paulo: Cortez.

BRONCKART, Jean-Paul. 2003. *Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo*. Trad. Anna Rachel Machado, Péricles Cunha. São Paulo: EDUC.

BRONCKART, Jean-Paul. 2006. *Atividade de linguagem, discurso e desenvolvimento humano*. Trad. e org. de Anna Rachel Machado e Maria de Lourdes M. Matencio. Campinas: Mercado de Letras.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. 2001. Demonstrativos: uma condição de saliência. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, 2, 2001, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: ABRALIN. Disponível em: <[www.abralin.org.br](http://www.abralin.org.br)>. Acesso em 20 jul. 2006.

FIGUEIREDO, Olívia Maria. 2003. *A anáfora nominal em textos de alunos: a língua no discurso*. Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

GALEMBECK, Paulo de Tarso. 2005. A lingüística textual e seus mais recentes avanços. *Cadernos do CNLF*, v. 9, n. 5.

KOCH, Ingedore G. Villaça & ELIAS, Vanda Maria. 2006. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto.

KOCH, Ingedore G. Villaça & MARCUSCHI. 1998. Processos de referenciação na produção discursiva. *DELTA*, São Paulo, v. 14, n. especial. Disponível em <[www.scielo.br](http://www.scielo.br)>. Acesso em: 15 nov. 2006.

KOCH, Ingedore G. Villaça. 2004. *Introdução à lingüística textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fonte.

KOCH, Ingedore G. Villaça. 2005. *Desvendando os segredos do texto*. 4. ed. São Paulo: Cortez.

MAINGUENEAU, Dominique. 2005. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília P. de S. e Silva; Décio Rocha, 4. ed. São Paulo: Cortez.



MARCUSCHI, Luiz Antônio. 1999. *Cognição e produção textual: processos de referenciação. II CONGRESSO NACIONAL DA ABRALIN*, UFSC, Florianópolis.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. 2008. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. 2005. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto.

NEVES, Maria Helena de Moura. 2006. *Texto e gramática*. São Paulo: Contexto.

PINHEIRO, Clemiton Lopes. 2003. Integração de fatos formulativos e interacionais na construção do texto: um estudo sobre o uso de formas referenciais na organização tópica. *Linguagem em (dis)curso*, Tubarão/SC, v. 4, n. 1, jul./dez. Disponível em: <[www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0401/03.htm](http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0401/03.htm)>. Acesso em: 10 nov. 2006.

VILELA, Mário; KOCH, Ingedore Villaça. 2001. *Gramática da língua portuguesa*. Coimbra: Almedina.