

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

CRISTINA SILVA DOS SANTOS ARMELIN

**A UTILIZAÇÃO DOS PROCESSOS REFERENCIAIS EM TEXTOS  
SOBRE MODA DA REVISTA *SELECT***

MARINGÁ - PR  
2014

CRISTINA SILVA DOS SANTOS ARMELIN

**A UTILIZAÇÃO DOS PROCESSOS REFERENCIAIS EM TEXTOS  
SOBRE MODA DA REVISTA *SELECT***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cristina Jaeger Hintze.

MARINGÁ - PR  
2014

CRISTINA SILVA DOS SANTOS ARMELIN

**A UTILIZAÇÃO DOS PROCESSOS REFERENCIAIS EM TEXTOS  
SOBRE MODA DA REVISTA *SELECT***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Linguísticos.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cristina Jaeger Hintze  
Universidade Estadual de Maringá - UEM  
Presidente da Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliana Alves Greco  
Universidade Estadual de Maringá – UEM

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Esther Gomes de Oliveira  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria de Fátima, e ao meu marido, Diego Armelin, pelo apoio, muitas vezes, silencioso, mas sem medida, e pela compreensão nos momentos em que estive ausente.

## AGRADECIMENTOS

Como bem disse Santo Agostinho, em nossas vidas, “não devemos orar por fardos mais leves, mas sim por ombros mais fortes”. Por isso, quero agradecer a todos que rezaram para que os meus ombros se tornassem cada vez mais fortes durante o processo de produção desta dissertação.

Agradeço à minha amiga-irmã, Ana Paula da Silva. Você esteve ao meu lado desde a graduação até a finalização deste trabalho. Obrigada pela confiança e carinho sem medidas, por estar comigo nos momentos em que precisei chorar e em que precisei, simplesmente, descansar. Obrigada pelas contribuições a este trabalho, pelas risadas e pelas lágrimas compartilhadas. Sem você, eu não teria conseguido.

Agradeço ao meu marido e amigo, Diego Armelin, que teve paciência para compreender a minha inabilidade tecnológica e ouvir meus desabafos, que soube compreender a minha ausência e que, acima de tudo, soube me apoiar e impulsionar sem que fosse preciso eu pedir.

Agradeço à minha família, minha mãe, Maria de Fátima, minhas irmãs, Cristiane, Hemilly e Danielle, minha sobrinha, Maria Luiza, meu cunhado, Alexandre e ao meu tio, Antônio. Vocês, mesmo silenciosamente, apoiaram este sonho e souberam entender o quanto a concretização dele é importante para mim.

Ao meu pai, que não pôde me ver crescer, nem ver a realização deste sonho, mas que, onde estiver, tenho certeza, orgulha-se de mim.

À minha avó, Maria, que sempre se lembra de mim em suas orações.

Agradeço à família do meu marido, a qual recebi como um presente de Deus: meus sogros Lúcia e Almir, e minha cunhada, Andressa. Obrigada pelo apoio incondicional.

À minha amiga, Edvânia Nogueira, que, com seu jeito peculiar, incentivou-me durante o processo de realização desta pesquisa. Pelo simples fato de, em alguns momentos, ter cedido sua casa para os meus estudos e por fazer parte da diversão nos momentos em que precisei me distrair: muito obrigada.

Às minhas amigas “dos tempos da graduação”: Bruna Mitiko, Cecília Barbosa e Paula Renata e à Bruna Plath (que se tornou uma amiga durante as aulas do

Mestrado) por entenderem este sonho e o apoiarem. A amizade, o carinho e o incentivo de vocês fazem parte da conclusão deste trabalho.

Às minhas amigas Ana Cláudia Galhardo e Regiane Galindo por terem a paciência de me ouvir quando precisei.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Cristina Jaeger Hintze. Obrigada por entender as minhas dificuldades, por me direcionar pelos melhores caminhos, mas, principalmente, por acreditar no meu potencial. Você é um exemplo de profissional, de pessoa íntegra, é, sem dúvida, um exemplo a ser seguido. Agradeço a Deus por tê-la colocado em meu caminho.

Agradeço aos professores Neiva Jung e Juliano Desiderato pelos ensinamentos transmitidos durante as aulas e por serem exemplos de profissionais.

Às professoras que compõem esta banca, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliana Alves Greco e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Esther Gomes de Oliveira, pelas contribuições a este trabalho e por terem disponibilizado tempo de suas vidas a esta leitura.

Aos funcionários do PLE, por sempre estarem prontos a ajudar e a sanar as dúvidas burocráticas.

À Nossa Senhora, pela poderosa intercessão, por ouvir minhas orações.

Ao meu Senhor, meu Deus, meu refúgio nos momentos de angústia, minha força nos momentos de fraqueza.

## RESUMO

Este trabalho analisa as diferentes estratégias referenciais utilizadas em textos com a temática moda da revista *Select* e descreve as funcionalidades dessas estratégias. Para alcançar tais objetivos, utilizou-se como referencial teórico os pressupostos da perspectiva funcionalista e os da Linguística Textual, devido ao fato de o Funcionalismo considerar a linguagem o instrumento que possibilita ao usuário da língua a concretização de seus propósitos comunicativos, além de considerar os aspectos da língua em uso, atribuindo-lhe o caráter de atividade social e de ferramenta de interação. Quanto à Linguística Textual, evidencia-se o fato de essa perspectiva teórica dedicar-se a estudar não só os princípios que constituem o texto e os fatores que envolvem a produção e a recepção desse texto, mas também se voltar para o processo interacional estabelecido entre o autor, o leitor e o texto, demonstrando que essa interação ocorre mediante determinado contexto/cotexto. Ademais, a Linguística Textual acredita que a competência textual do falante permite que ele seja capaz de produzir textos coerentes e não apenas um amontoado de frases e palavras. Nesse âmbito, verificam-se como as escolhas linguísticas dos autores dos textos selecionam os possíveis leitores desses textos e como essas escolhas podem gerar possíveis direcionamentos na interpretação. O *corpus* desta pesquisa constitui-se de dezesseis artigos e quatro editoriais, publicados na revista *Select* entre os meses de agosto de 2013 e de maio de 2014. Em um primeiro momento, efetivou-se a coleta e seleção dos textos, os quais, posteriormente, foram estudados mediante uma análise quantitativo-qualitativa, a fim de evidenciar as estratégias referenciais mais utilizadas e como elas podem conduzir a interpretação dos leitores. Esses dados coletados são apresentados, objetivamente, em quadros que aparecem logo após as análises desenvolvidas. Por meio da análise quantitativa, verificou-se, a grande utilização de meronímias (34 nos artigos e 33 nos editoriais), anáforas indiretas (30 ocorrências nos artigos e 19 nos editoriais), pronomes (55 utilizações nos artigos e 34 nos editoriais) e anáforas encapsuladoras (28 nos artigos e 23 nos editoriais), sendo que esses processos recategorizam informações precedentes ou subsequentes e, por esse motivo, podem mostrar/influenciar opiniões. A análise qualitativa permitiu demonstrar que os processos referenciais contabilizados contribuem com o processo de referenciação, uma vez que, segundo Mondada e Dubois (2003), possibilitam a reconstrução dos objetos-de-discurso no momento da enunciação.

**Palavras-chave:** Processos referenciais. Funcionalismo. Moda.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the different reference strategies used in texts with a fashion theme from the *Select* magazine and describes the functionalists of these strategies. To reach these descriptions and analyze them, it makes use of the theoretical reference assumed on the functionalist perspective and Textual Linguistics, due to the fact that Functionalism considers the language an instrument which delivers the user an execution of its communicative purposes, besides of to consider the aspects of the used language, assign to it the character of social activity and a tool of interaction. Whatever the Textual Linguistic, become evident the fact of this theoretical perspective which dedicates to study not just the principles that construct the text and the factors which involve the production and the reception of this text, but also to return to the interaction process established between the author, the reader and the text, showing that this interaction occurs in certain context. Before, the Textual Linguistic believes that the textual ability of the speaker allows that he is capable to produce coherent texts and not just a pile of phrases and words. On this side, verifies like the linguistic choices of its authors select the possible readers of these texts and how these choices could generate possible directions of interpretation. The *corpus* of this research structures in sixteen articles and four editorials published on *Select* magazine among the months of August of 2013 and May of 2014. In a first moment, it was executed the collection and the selection of the texts, which ones, forward, were studied by quantity-quality analysis, to ensure what are the referential strategies most used and how they could conduct the interpretation of the readers. This collected data are showed, objectively, in boxes that appear soon after the development of the analyzes. In between of the quantity analysis, it have showed until now, a big utilization of meronymies (34 in the articles and 33 in the editorials), indirect anaphoras (30 occurrence in the articles and 19 in the editorials), pronouns (55 uses in the articles and 34 in the editorials) and encapsulating anaphoras (28 in the articles and 23 in the editorials), been that the last one is a referential process which re categorize precedent or subsequent information and, for this reason, could show/influence opinions. The quantity analysis allowed to demonstrated that the accounted referential process contribute with the referral process, once that, according to Mondada and Dubois (2003), enables the reconstruction of speech-objects in the moment of enunciation.

**Keywords:** Referential processes. Functionalism. Fashion.



## LISTA DE QUADROS, FIGURAS E GRÁFICOS

<b>Figura 1:</b> As anáforas segundo Marcuschi .....	52
<b>Figura 2:</b> Revista Select (Edição 13, ago/set 2013) .....	62
<b>Figura 3:</b> Revista Select (Edição 16, fev/mar 2014) .....	63
<b>Quadro 1:</b> Relação de textos analisados no capítulo IV .....	64
<b>Quadro 2:</b> Resultados do texto <i>Outros pontos de vista</i> .....	77
<b>Quadro 3:</b> Resultados do texto <i>O inferno são os outros</i> .....	82
<b>Quadro 4:</b> Resultados do texto <i>Arte e indústria</i> .....	88
<b>Quadro 5:</b> Resultados do texto <i>Todas as artes</i> .....	90
<b>Quadro 6:</b> Resultados do texto <i>Vestidos para conectar</i> .....	93
<b>Quadro 7:</b> Resultados do texto <i>Dervixes rodopiantes</i> .....	95
<b>Quadro 8:</b> Resultados do texto <i>E-IANSÃ (2010)</i> .....	98
<b>Quadro 9:</b> Resultados do texto <i>PROJETO PELE (2006)</i> .....	101
<b>Quadro 10:</b> Resultados do texto <i>O mundo como museu</i> .....	110
<b>Quadro 11:</b> Resultados do texto <i>Curadoria da informação</i> .....	118
<b>Quadro 12:</b> Resultados do texto <i>Rodolpho Parigi no Pivô</i> .....	121
<b>Quadro 13:</b> Resultados do texto <i>Estela Sokol e a cor das geleiras</i> .....	126
<b>Quadro 14:</b> Resultados do texto <i>Flavia Ribeiro: a casa como obra</i> .....	131
<b>Quadro 15:</b> Resultados do texto <i>Relíquia Baiana de volta à vida</i> .....	136
<b>Quadro 16:</b> Resultados do texto <i>Antonio Dias: mantendo a linha</i> .....	142
<b>Quadro 17:</b> Resultados do texto <i>Mãos ao alto</i> .....	146
<b>Quadro 18:</b> Resultados do texto <i>Quarenta anos de vanguarda</i> .....	149
<b>Quadro 19:</b> Resultados do texto <i>Dish Doctor</i> .....	152
<b>Quadro 20:</b> Resultados do texto <i>Quem tem medo de paranoia?</i> .....	161
<b>Quadro 21:</b> Resultados do texto <i>Poder transformador</i> .....	169
<b>Quadro 22:</b> Quadro geral .....	170

<b>Quadro 23:</b> Total de ocorrências .....	171
<b>Gráfico 1:</b> Total de ocorrências nos artigos e nos editoriais.....	172
<b>Quadro 24:</b> As ocorrências presentes nos artigos.....	172
<b>Quadro 25:</b> Total de ocorrências nos artigos de opinião .....	173
<b>Gráfico 2:</b> Total de ocorrências nos artigos.....	174
<b>Quadro 26:</b> As ocorrências presentes nos editoriais .....	174
<b>Quadro 27:</b> Total de ocorrências nos editoriais .....	175
<b>Gráfico 3:</b> Total de ocorrências nos editoriais .....	175
<b>Quadro 28:</b> Quadro comparativo – número de ocorrências nos artigos e nos editoriais .....	176
<b>Gráfico 4:</b> Comparação das ocorrências nos artigos e nos editoriais .....	176

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	13
<b>1. JUSTIFICATIVAS</b> .....	15
<b>2. OBJETIVOS</b> .....	18
2.1 Objetivo geral.....	18
2.2 Objetivos específicos .....	18
<b>3. HIPÓTESE</b> .....	19
<b>4. CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i></b> .....	19
<b>5. ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO</b> .....	20
<b>CAPÍTULO I</b> .....	21
<b>1. A PERSPECTIVA FUNCIONALISTA DA LINGUAGEM</b> .....	21
1.1 O Funcionalismo de Halliday.....	22
1.1 A Linguística Textual e a perspectiva de Halliday .....	26
1.2.1 A questão da coesão e da coerência.....	29
1.2.2 O Contexto segundo Van Dijk.....	31
<b>CAPÍTULO II</b> .....	36
<b>2. A REFERÊNCIA E O PROCESSO DE REFERENCIAÇÃO</b> .....	36
2.1 A construção da referenciação.....	41
2.2 A anáfora.....	41
2.2.1 A anáfora direta .....	42
2.2.1.1 A anáfora encapsuladora.....	43
2.2.1.2 A anáfora zero .....	47
2.2.1.3 A anáfora por meio de expressões sinonímicas .....	48
2.2.1.4 A anáfora direta realizada por meio de pronomes .....	48
2.2.1.5 A anáfora direta realizada pela repetição .....	49
2.2.2 A anáfora indireta .....	50

2.2.2.1 As anáforas indiretas do tipo semântico .....	52
2.2.2.2 As anáforas indiretas do tipo conceitual .....	54
2.2.2.3 A anáfora indireta realizada por meio de expressões hiperonímicas e hiponímicas .....	55
2.3 A catáfora .....	57
2.4 Referência e referenciação na perspectiva de Koch e Marcuschi .....	58
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>61</b>
<b>3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b> .....	<b>61</b>
3.1 O gênero .....	65
3.2 O gênero editorial.....	68
3.3 O gênero artigo de opinião.....	70
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	<b>72</b>
<b>4. ANÁLISES DAS OCORRÊNCIAS</b> .....	<b>72</b>
<b>CAPÍTULO V</b> .....	<b>170</b>
<b>5. Resultados</b> .....	<b>170</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>184</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>188</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente pesquisa tem como objetivo evidenciar e descrever as estratégias referenciais utilizadas em artigos e editoriais de moda da revista *Select*. Alguns desses artigos e editoriais podem ser encontrados não só nas edições impressas, mas também, no site <http://www.select.art.br/>. Partiu-se, inicialmente, da hipótese de que extensões e gêneros diferentes pudessem corroborar a utilização de um tipo específico de estratégia.

Faz-se relevante ressaltar, primeiramente, que o conceito de moda encontrado no *corpus* desta pesquisa não se refere somente ao vestuário, mas sim, a um conceito amplo. A revista *Select* sugere que a moda é criada mediante um arcabouço cultural e essa cultura é responsável por fixar os valores estéticos. Conforme Mosca (2007), a moda não é apenas uma combinação de roupas, mas é, também, possibilitadora de outra maneira de ver e de sentir o mundo. A moda estabelece novos comportamentos, cria identidades individuais e coletivas, ao mesmo tempo em que classifica e determina o que se pode ou não usar e fazer, além de movimentar milhões na economia global.

Outra característica encontrada na revista *Select* é o fato de ela, por meio de seus editoriais e artigos, criar no leitor a necessidade de consumir produtos (a arte, por exemplo). Nos textos que serviram como *corpus* deste trabalho, verificou-se que a moda é geradora de consumo, mas, para gerar esse consumo, primeiro a revista cria conceitos, como já exposto. Além disso, a *Select* sugere que a moda está relacionada com a sinestesia. Assim, por meio das edições, a moda pode ser definida pela mistura de sensações que a constitui. Essa característica da *Select* foi uma das responsáveis por desenvolver o interesse em trabalhar com essa revista.

No que se refere à estrutura, o primeiro capítulo deste trabalho é constituído pela fundamentação teórica, e nele descreve-se a importância da perspectiva funcionalista para os estudos acerca da linguagem. Esse capítulo é composto por um item em que se expõem as considerações de Halliday (1985) sobre o fato de as escolhas linguísticas dos usuários da língua exercerem certa influência no leitor, durante o processo de interpretação. Além disso, procurou-se demonstrar o caráter funcional dos processos referenciais utilizados, visto que se evidenciou a

multifuncionalidade desses processos no capítulo destinado à análise. Essa descrição multifuncional demonstrou a relevância dos pressupostos teóricos do Funcionalismo para este trabalho, pois essa perspectiva não considera a possibilidade de uma expressão linguística ser estudada fora de um contexto.

Ainda no primeiro capítulo, enfatizou-se a importância da Linguística Textual para o desenvolvimento desta pesquisa, pois essa perspectiva teórica alia-se à perspectiva funcionalista ao tentar demonstrar como se constituem e funcionam os textos em uso, assim como o modo pelo qual esse mesmo texto é compreendido. Nesse sentido, as duas perspectivas teóricas em questão convergem, pois consideram que o texto não é apenas um produto acabado, mas sim um processo derivado de questões sociocognitivas, comunicativas e interacionais.

Finalmente, nesse capítulo, descreveu-se a importância da coesão e da coerência na produção de textos, visto que, caso esses processos não ocorram em um texto, ele se torna somente um amontoado de frases isoladas. Evidenciou-se que a coesão é composta por estratégias referenciais que cooperam com a construção da unidade textual, garantindo a construção do sentido e atribuindo ao texto uma característica coerente. Ademais, no capítulo em questão, verificou-se, também, a influência do contexto durante o processo de interpretação e compreensão textual.

O segundo capítulo destinou-se à descrição dos processos referenciais evidenciados na análise. Por esse motivo, descreveu-se a anáfora direta, a anáfora encapsuladora, a anáfora zero, a anáfora por meio de expressões sinonímicas, a anáfora por meio do uso do pronome, a repetição, as expressões hiperonímicas e hiponímicas e a catáfora. Nesse capítulo, evidenciou-se, também, a perspectiva de Koch e Marcuschi (2006) acerca de referência e referenciação, além da função argumentativa desenvolvida por processos referenciais, como a anáfora encapsuladora.

O terceiro capítulo destinou-se à descrição dos procedimentos metodológicos abordados nesta pesquisa, além da caracterização dos gêneros textuais utilizados no *corpus* (artigo e editorial), apresentando a funcionalidade desses gêneros.

O quarto capítulo apresentou as análises realizadas a partir dos pressupostos expostos nos capítulos anteriores. Assim, por meio de quadros, demonstrou-se a

quantificação dos processos referenciais utilizados nos textos que serviram de *corpus* para este trabalho.

Por fim, o último capítulo dedicou-se à discussão e à apresentação dos dados, mediante quadros e gráficos. Nesse capítulo, evidenciou-se, também, a abordagem qualitativa realizada durante a análise dos processos referenciais, relacionando essa análise qualitativa com outros assuntos tratados nesta pesquisa, como a argumentação e a possível condução do leitor à determinada interpretação, principalmente, no caso do emprego de rotulações avaliativas.

Nas considerações finais, foram comentados os resultados obtidos durante as análises. Constatou-se, também, a possibilidade de os autores pressuporem certa competência linguística de seu interlocutor e, desse modo, considerarem que ele é capaz de interpretar e compreender os processos referenciais utilizados. Finalmente, nessas considerações finais, enfatizou-se a importância da perspectiva funcionalista para a realização deste trabalho pelo fato de ela, entre outros aspectos, considerar o funcionamento da língua, configurando-a como uma atividade social e suscetível às necessidades dos usuários da língua.

## **1. Justificativas**

Coesão e coerência são fatores imprescindíveis para elaboração de um texto, uma vez que, sem isso, uma produção textual pode tornar-se incompreensível, não atendendo assim, aos propósitos comunicativos. Para que a coesão e a coerência sejam atingidas em um texto, um dos mecanismos de maior contribuição é, justamente, a referenciação.

Esses processos remissivos podem se apresentar por meio dos pronomes, da sinonímia, das elipses, das anáforas, dos hipônimos e dos hiperônimos, da repetição. Além disso, a remissão pode se efetivar por meio dos encapsulamentos anafóricos, que possuem uma estrutura um pouco mais “complexa”, visto que são uma ferramenta que contribui para a progressão temática do texto, veiculando as informações textuais por meio da retomada e da continuidade.

Nesse âmbito, vale ressaltar que esses mecanismos também são responsáveis pela informatividade do texto, ou seja, pela forma de interação entre

autor e leitor desse texto. Pode-se dizer que quanto mais informações novas forem inseridas em uma produção escrita, menos previsível ela será. No entanto, há a necessidade de um cuidado no que diz respeito ao excesso de informações que se apresentam nessa produção, pois elas podem aumentar a dificuldade na leitura e compreensão do que é dito. Assim, essas informações poderão ser rejeitadas pelo leitor.

Desse modo, justifica-se a escolha deste trabalho sobre os processos referenciais, pois sem a adequada utilização desses processos remissivos, um texto pode tornar-se incompreensível, ou mesmo, inaceitável pelo leitor. Além do mais, referência/ referenciação é uma temática abundante, visto que trata de aspectos referentes à cultura.

Também, justifica-se pelo fato de o mercado da moda, há muitos anos, apresentar-se como um setor muito lucrativo e movimentar milhões na economia global. Assim, esse mercado impõe certas regras capazes de determinar o que é ter “bom gosto” e, desse modo, decreta o que é correto ou não na hora de se vestir ou de decorar a sua casa, por exemplo. Nesse sentido, Mosca (2007) afirma que

a moda instala uma outra forma de ver, de sentir as coisas, de estabelecer comportamentos. Num primeiro sentido, a moda tem a sua função classificadora e, como tal, é normativa (“O que se usa ou não se usa, o que se faz ou não se faz, etc.”); num segundo sentido, ela é considerada em sua função de produtora de identidade, de autorregulação, mostrando o sentido de nossa presença para nós mesmos, seja no plano individual ou coletivo (MOSCA, 2007, p. 191).

Além disso, a escolha desse *corpus* pode ser justificada pelo fato de esse tipo de artigo ter a intenção de convencer os leitores de que adquirir os produtos da moda é algo necessário. Desse modo, os leitores são “convencidos” a comprar os produtos divulgados, pois, caso não os adquiram, esses leitores/consumidores podem sentir-se excluídos, ou seja, fora de moda.

Assim, conforme Mosca (2007)

a moda ocupa espaço cada vez mais relevante, gerando desejos e impondo padrões e códigos de inclusão e exclusão social. Há que atentar para o fato de imposição da moda, de sua prepotência, presentes nas expressões “estar na moda”, “andar na moda”, “ser *in*” e outras, equivalentes. Trata-se de uma questão de gosto dominante e que, ao atingir a grande massa, busca novas direções (MOSCA, 2007, p. 180).



Nesse sentido, pode-se afirmar que textos como os analisados nesta pesquisa apresentam um discurso persuasivo, visto que argumentam o tempo todo, com a intenção de convencer seus leitores a partilharem da mesma opinião que o autor do texto. Além disso, busca-se um consenso, pois objetiva-se que todos os consumidores adquiram ou apreciem somente o que “está na moda”. Para atingir tal objetivo, segundo Mosca (2007)

A produção do consenso é o lado argumentativo da moda, uma vez que, ao despertar adesão, realiza o seu fazer persuasivo e demonstra a consecução de seus objetivos, a sua eficiência como tal no presente, até o momento em que um futuro próximo se torne também presente assim continuamente. A moda situa-se, portanto, no limite entre presente e futuro (MOSCA, 2007, p. 181).

Em outras palavras, pode-se afirmar que os estilistas de moda, os designers, antecipam os interesses dos consumidores e os reatualizam (mesmo que isso possa causar-lhes algum tipo de julgamento, visto que a moda é passível de julgamento estético). Assim, de acordo com Mosca (2007), o passado se faz presente em uma atitude de reciclagem ou de releitura, e o presente será reatualizado quando se fizer necessário. Evidencia-se, então, que a moda está presente na memória de curto e longo prazo do consumidor, ou seja, é algo que pode e deve ser reativado, a fim de movimentar esse setor da economia.

Outro fator que justifica a escolha do *corpus* desta pesquisa é o fato de a moda exercer tanto domínio sobre os consumidores. Conforme Mosca (2007)

O fato é que se pode considerar a moda como um dos vários subsistemas da economia e que participa das formas de dominação da sociedade contemporânea, talvez de uma forma mais sutil que as demais, havendo nessa relação de dependência um eixo escalar que vai da submissão absoluta às formas de rebeldia que, também elas, constituem uma moda (MOSCA, 2007, p. 182).

Assim, por mais que seja de forma sutil, nos artigos e editoriais que servem como objeto de análise deste trabalho, constata-se o controle exercido pela moda sobre o vestuário, a decoração das casas ou, até mesmo, a aquisição de carros. Afinal, os consumidores, muitas vezes, não percebem, mas querem estar na moda

e, dessa forma, submetem-se ao senso comum ao adquirirem ou apreciarem somente aquilo que os fazem “ser *in*”.

Por fim, a escolha deste *corpus* também pode ser justificada pelo fato de o ser humano ter a necessidade de fortalecer sua boa autoimagem. Como afirma Mosca (2007)

O fortalecimento da auto-imagem se dá desde o plano individual, quando se ostenta uma grife, através de planos e de logotipos, ao plano social, quando se reforçam traços de uma coletividade e seus valores (MOSCA, 2007, p. 182).

Ou seja, por meio da moda (por meio das roupas – calçados, acessórios – do carro, da decoração da casa), o ser humano tenta se inserir em uma sociedade à qual, muitas vezes, não pertence. No entanto, ele sente a necessidade de fortalecer a boa autoimagem para pertencer a esse mundo de grifes e, quando não pode pagar por esses objetos originais, recorre às réplicas que, pelo menos, dão a esse consumidor a ligeira sensação de pertencer ao luxuoso mundo da moda.

## **2. Objetivos**

### **2.1 Objetivo geral**

Analisar os diferentes recursos de referência utilizados em artigos e editoriais de moda presentes na revista *Select*, a fim de verificar o processamento textual-discursivo na organização desses gêneros textuais.

### **2.2 Objetivos específicos:**

- evidenciar e descrever as estratégias de referência mais comuns que influenciam, possivelmente, a criação/formação de opinião dos leitores, visto que, além de apresentarem processos de coesão e da coerência, também favorecem o encadeamento argumentativo desses textos;

- verificar como tais processos referenciais utilizados pelos autores dos textos conduzem à ideia do convencimento dos leitores na aquisição de produtos de moda “imprescindíveis” à “boa” autoimagem;
- identificar as diferentes “funcionalidades” das estratégias de nomeação presentes em textos opinativos.

### **3. Hipótese**

Os gêneros tratados codificariam tipos específicos de processos referenciais de texto.

### **4. Constituição do *corpus***

Para o desenvolvimento desta pesquisa, foi selecionado um *corpus* composto por artigos opinativos e editoriais de moda da revista *Select*. A seleção dos artigos deu-se a partir de uma área temática específica, ou seja, foi utilizado como critério de escolha o assunto tratado, que deveria ser comum nesses textos. Esse assunto refere-se à moda em seu sentido mais amplo.

Em um primeiro momento, foi realizada a coleta do *corpus*, que ocorreu em um período de nove meses, porque a publicação da revista *Select* é bi/trimestral. Essa coleta aconteceu por meio da edição impressa e, também, da virtual, visto que o acesso a essa revista é um pouco restrito, pois ela não é facilmente encontrada nas bancas. Em um segundo momento, foi realizada a seleção dos textos que compõem este trabalho. Os artigos e editoriais utilizados como objeto de pesquisa foram escolhidos devido ao fato de o assunto apresentado (moda) ter um caráter muito lucrativo e movimentar milhões na economia global. Como já comentou-se, essa temática é responsável por lançar tendências e exercer forte influência sobre as pessoas.

Além dos artigos e editoriais com essa temática, foram selecionados, também, alguns textos “apontados” pelos editoriais. Utilizou-se, aqui, o termo

“alguns” devido ao fato de os editoriais, muitas vezes, não direcionarem para textos que tratassem do assunto moda, ou então, direcionarem para entrevistas ou outros textos muito longos. Nesse sentido, verificou-se que o melhor critério, nesse caso, seria o seguinte: considerar o número de *bytes*. Os artigos escolhidos têm entre 26 e 28 *kbytes*. Os editoriais, por sua vez, têm 29 *kbytes*. Ou seja, a extensão dos textos foi um critério, para que não houvesse influência no quadro final. Assim, mantiveram-se os editoriais e os textos que, indicados como subtemas, apresentavam a mesma “extensão”.

Desse modo, no período citado, só foram conseguidas quatro publicações da revista *Select*. Nessas edições, os dezesseis artigos analisados são: *Outros pontos de vista*; *O inferno são os outros*; *Arte e indústria*; *Todas as artes*; *Vestidos para conectar*; *Dervixes rodopiantes*; *E-IANSÃ (2010)*; *Projeto Pele (2006)*; *Rodolpho Parigi no Pivô*; *Estela Sokol e a cor das geleiras*; *Flavia Ribeiro: a casa como obra*; *Relíquia Baiana de volta à vida*; *Antonio Dias: mantendo a linha*; *Mãos ao alto*; *Quarenta anos de vanguarda* e *Dish Doctor*. Os quatro editoriais analisados são: *O mundo como museu*, *Curadoria da informação*, *Quem tem medo de paranoia?* e *Poder transformador*, totalizando 20 textos, os quais foram analisados por meio de uma abordagem quantitativo-qualitativa.

## 5. Organização do trabalho

Este trabalho está organizado e disposto em cinco capítulos, a saber: capítulo I, em que se evidenciam os pressupostos teóricos da perspectiva funcionalista de linguagem; o capítulo II em que se discute acerca da referência e do processo de referenciação; o capítulo III em que se descrevem os procedimentos metodológicos e os gêneros utilizados no *corpus* desta pesquisa; o capítulo IV em que são descritos e discutidos os processos referenciais utilizados nos textos analisados; e, por fim, o capítulo V em que se evidenciam os resultados obtidos nas análises. Essa abordagem quantitativo-qualitativa pode ser apreciada em cada texto, mediante os quadros e as análises desenvolvidas.

## Capítulo I

### 1. A perspectiva funcionalista de linguagem

A perspectiva funcional considera a linguagem um instrumento de comunicação, cuja forma se adapta às funções que exerce. Sendo assim, pode-se dizer que uma das grandes contribuições dessa vertente teórica é a integração da pragmática, que estuda a língua na interação social, à teoria gramatical. Essa corrente é, então, segundo Neves (1997), “uma teoria da organização gramatical das línguas naturais que procura integrar-se em uma teoria global da interação social”.

Nesse âmbito, para o Funcionalismo, as expressões linguísticas são governadas por dois tipos de regras estudadas ao mesmo tempo, que determinam sua formação. Uma dessas regras determina a formação de expressões linguísticas e a outra regra diz respeito à pragmática, ou seja, domina os padrões da interação verbal em uso. Assim, texto e discurso passam a ser considerados objetos de investigação, pois o falante não se comunica por meio de frases isoladas.

De acordo com Caldeira (2006)

Para o *funcionalismo* as estruturas fonológicas, gramaticais e semânticas de uma língua relacionam-se às que tem de desempenhar nas sociedades nas quais operam. Os funcionalistas se ocupam com os aspectos pragmáticos do *uso* da língua, bem como concebem-na como uma *atividade social* (CALDEIRA, 2006, p. 36).

Por esse motivo, é possível evidenciar que o usuário da língua possui uma capacidade que é, justamente, a de se comunicar, e essa comunicação é efetivada por meio de um conjunto de sentenças disponíveis em sua língua. A essa capacidade dá-se o nome de *competência linguística*. Além disso, para o Funcionalismo, esses usuários da língua são dotados da capacidade de codificar e decodificar expressões, de compreendê-las e de utilizá-las de forma adequada e essa capacidade recebe o nome de *competência comunicativa*. Nesse sentido, Neves (1997) expõe que o falante é capaz de entender e usar determinada expressão linguística, a partir de suas práticas com a língua em situações de uso.

Nesse sentido, a perspectiva funcionalista expõe que a língua é um meio de interação e que, por esse motivo, não pode ser analisada como um objeto autônomo, isolado, mas como uma estrutura suscetível a mudanças. Dessa forma, uma gramática de base funcionalista considera o uso das expressões linguísticas na interação verbal. Assim, no sistema de investigação funcional, os níveis sintático e semântico são analisados sob o viés da pragmática para que, posteriormente, as manifestações realizadas pela língua possam ser descritas.

É importante ressaltar que há diferentes perspectivas funcionalistas, dentre as quais se pode destacar a Escola de Praga, de Genebra, Londres, Holanda, a Escola norte-americana, entre outras. No entanto, segundo Lyons (1987)

Desde o início eles [os funcionalistas] se opuseram não apenas ao historicismo e ao positivismo da abordagem neogramatical da linguagem, mas também ao intelectualismo da tradição filosófica ocidental que antecedeu o século XIX. Segundo tal tradição, a linguagem é a exteriorização ou expressão do pensamento (e 'pensamento' aqui significa pensamento em termos de proposição). (...) Na prática, entretanto, não apenas os lingüistas da Escola de Praga, mas também outros que se consideraram funcionalistas, tenderam a enfatizar a multifuncionalidade da linguagem, e a importância das suas funções expressiva, social e conotativa, em contraste com, ou além de, sua função descritiva (LYONS, 1987, p. 209).

Desse modo, evidencia-se que, por mais que as escolas funcionalistas apresentem divergências teóricas, todas elas convergem no fato de considerar que a estrutura linguística é subordinada ao uso em determinado contexto.

O foco deste trabalho dá-se, no entanto, à perspectiva sistêmico-funcional, a qual tem como maior representante Michael Halliday.

### **1.1 O funcionalismo de Halliday**

A perspectiva funcionalista investiga a função dos elementos selecionados pelo falante ao efetuar sua comunicação, pois cada elemento possui uma significação diferente em uma oração. Nesse âmbito, Halliday (1973) afirma que o termo função não se refere simplesmente ao papel que determinada expressão linguística desempenha em um enunciado, mas também ao papel que a linguagem desempenha na vida dos usuários da língua.

Além disso, Halliday (1973) garante que as explicações para os fenômenos linguísticos e para as escolhas linguísticas dos indivíduos só podem ser encontradas na língua em uso. Em outras palavras, para o referido autor, há uma relação estreita entre a análise linguística e o contexto em que os enunciados são utilizados, visto que não há a possibilidade de se fazer dissociação entre ambos.

Com base no exposto, é possível evidenciar que, segundo Caldeira (2006)

Diferentemente dos estudos tradicionais, em que a gramática procurava estabelecer regras sintáticas dissociadas de suas considerações sobre o significado ou dos propósitos sociais, a perspectiva de Halliday de gramática se sobrepõe à tradicional, com inúmeras vantagens. A primeira porque sua base seria a semântica e não a sintaxe, o que possibilita considerar e identificar os papéis das variações linguísticas no texto, nos termos de sua função na construção do significado, a partir de sua base funcional. A segunda porque não restringe os estudos à linguagem escrita, mas inclui a linguagem falada, também com o intuito de contrastá-las. A terceira vantagem da gramática sistêmico-funcional seria que ela permite um profícuo movimento de exploração do texto, estudando como a configuração linguística é construída num gênero em particular, modelado em relação ao contexto de situação no qual ele se insere (CALDEIRA, 2006, p. 37).

Assim, pode-se afirmar que um dos princípios do Funcionalismo é descrever a linguagem não de forma isolada, mas como um requisito pragmático necessário à interação verbal. Conforme reitera Pezatti (2001)

O enfoque funcionalista considera princípio fundamental subordinar o estudo do sistema linguístico ao uso. Desse posicionamento teórico, deriva-se um outro, baseado na relação entre linguagem e contexto social: o funcionalismo considera por princípio a necessidade de descrever expressões verbais relativamente a seu funcionamento em contextos sociais específicos.” (PEZATTI, 2001, p. 169).

Desse modo, a gramática sistêmico-funcional considera que a linguagem deve ser examinada por meio dos processos interativos e sociais, não se limitando somente à preocupação com o significado. Assim, as escolhas linguísticas realizadas pelo indivíduo sempre sofrem influência dos contextos de interação social nos quais esse sujeito está inserido.

Nesse sentido, Halliday (1973) afirma existirem três metafunções da linguagem, determinadas por ele como metafunção ideacional, metafunção

interpessoal e metafunção textual. Sobre esse assunto, Christie (2004) considera que

a noção de metafunções foi mencionada no pensamento de Halliday ainda na década de 60, embora tivesse sido aprimorada no final da mesma. Toda linguagem natural possui três metafunções fundamentais: a metafunção experiencial (natureza das experiências representadas na linguagem); a metafunção interpessoal (natureza das relações realizadas na linguagem); e a metafunção textual (fazer coisas com a linguagem para organizar o texto como mensagem). (...) A metafunção experiencial relata, mais fundamentalmente, o campo de atividade; a metafunção interpessoal relata, mais fundamentalmente, os participantes da atividade; já a metafunção textual relata, mais fundamentalmente, o modo de comunicação do texto (CHRISTIE, 2004, p.21).

Assim, Christie (2004) afirma que cada uma dessas metafunções, de acordo com Halliday, influencia nas escolhas gramaticais de uma língua, determinando, desse modo, como um texto é constituído.

A metafunção ideacional ou experiencial, para Halliday (1973), refere-se às percepções de mundo expressas pelos indivíduos, ou seja, por meio dessa função, o falante e o ouvinte inserem na língua, suas experiências. Em outras palavras, a fundamentação de nossos conhecimentos dá-se por meio de estruturas que são formadas por um processo, pelas circunstâncias desse processo e os participantes nele envolvidos. Assim, nas palavras de Thompson (2004), isso quer dizer que a linguagem

contém um conjunto de recursos para referir-se a entidades no mundo e às formas nas quais essas entidades atuam ou relacionam-se umas com as outras. No nível mais simples, a linguagem reflete nossa visão de mundo consistindo de 'acontecimentos' (verbos), envolvendo coisas (substantivos) que podem ter atributos (adjetivos) (THOMPSON, 2004 *apud* SANTOS, 2007, p.92).

Nesse âmbito, a metafunção ideacional considera que a linguagem possui como meta a apresentação de conteúdos que façam parte da referência que o indivíduo tem acerca do mundo concreto, seja ele real ou subjetivo.

A metafunção interpessoal diz respeito à interação e aos papéis que cada indivíduo desempenha na situação comunicativa. Assim, o indivíduo faz uso dessa metafunção no momento em que utiliza a linguagem para interagir nas relações



sociais, visto que, nessa interação com o interlocutor, esse indivíduo tem como objetivo influenciar o outro, além de expressar o seu ponto de vista.

Desse modo, por meio dessa metafunção, o usuário/falante faz uso de recursos gramaticais que o auxiliam no desempenho dos papéis que ocorrem na interação dialógica, a fim de criar, permutar e preservar as relações interpessoais.

Por último, a metafunção textual refere-se à utilização dos mecanismos linguísticos na organização textual, visto que se relaciona ao fluxo de informação, ou seja, essa metafunção tem a responsabilidade de organizar o texto, por meio do esquema temático. Além disso, a metafunção textual possibilita a efetivação dos conceitos interpessoal e ideacional, que, juntos, fornecem técnicas para a interpretação do texto.

Nesse âmbito, evidencia-se que essa metafunção controla o nível de informatividade do texto e, desse modo, ajuda o receptor a compreender e a interpretar a mensagem.

Quanto ao nível de informatividade, é preciso ressaltar que ele está associado ao Tema e ao Rema. De acordo com Halliday (1985) “Tema é o elemento que serve como ponto de partida da mensagem; é aquilo de que trata a oração” e, os demais elementos da mensagem, ou seja, a parte em que o Tema se desenvolve, é chamado de Rema. Nesse sentido, de modo geral, o Tema é o elemento que, geralmente, aparece em primeiro lugar na oração, é o assunto a respeito do qual o Rema irá tratar. Em outras palavras, o Tema é responsável por contextualizar o Rema e representa a porção de informação que deve ser destacada.

Sintetizando, o Tema é o elemento já conhecido pelo leitor ou ouvinte em uma situação de interlocução, ou seja, é aquilo que Halliday (1985) determina como informação dada, enquanto que o Rema é a informação nova.

Vale ressaltar que o Tema e o Rema são mecanismos responsáveis pela informatividade do texto, isto é, pela forma de interação entre autor e leitor do texto. Pode-se dizer que, quanto mais informações novas forem inseridas em um texto, menos previsível ele será. No entanto, há a necessidade de um cuidado no que diz respeito ao excesso de informações em uma produção textual, pois isso pode aumentar a dificuldade na leitura desse texto, que por esse motivo, poderá ser rejeitado pelo leitor.

Nesse âmbito, é possível afirmar que as metafunções ocorrem simultaneamente nas manifestações linguísticas. Em outras palavras, ao se comunicar, primeiramente, o indivíduo organiza-se mediante as funções ideacional e interpessoal e, depois, conseqüentemente, sua comunicação concretiza-se quando há a efetivação da metafunção textual.

O Funcionalismo contribui para esta pesquisa porque considera que os elementos utilizados pelo usuário da língua, ao produzir seus discursos, são intencionalmente escolhidos, para se adequarem ao contexto no qual esse usuário está inserido. Também contribui por ser essa uma perspectiva linguística que estuda a relação entre a gramática das línguas e as diferentes situações comunicativas nas quais essa língua se manifesta. Dessa forma, os estudos funcionalistas pautam-se na ideia de que a estrutura linguística não pode ser expressa de maneira satisfatória sem a consideração dessas situações comunicativas. Conforme expõe Halliday (1973) “a linguagem é como é por causa das funções que ela desempenha na sociedade”.

Assim, no que se refere às escolhas linguísticas realizadas pelos usuários da língua, acredita-se ser necessário, nesta pesquisa, evidenciar como os processos referenciais relacionam-se com a perspectiva funcionalista de linguagem. Essa relação será abordada no próximo item deste capítulo.

## **1.2 A Linguística Textual e a perspectiva de Halliday**

Para o desenvolvimento deste trabalho, acredita-se ser necessário fazer uso de alguns pressupostos teóricos da Linguística Textual, uma vez que, muitas vezes, essa vertente vai ao encontro de perspectivas funcionais.

Nesse sentido, de acordo com Neves (2004), há um diálogo entre o Funcionalismo e a Linguística Textual, visto que, para a referida autora, as noções básicas da Linguística Textual estão presentes na proposta da Gramática Funcional, pois, ao considerar a competência textual do falante/ouvinte, a Linguística Textual só

pode admitir um aparato de análise que contemple o uso da língua produzindo sentidos para cumprir funções, [isto é, que faça] interpretação dos textos (intencionalmente motivados), que são, afinal, as reais unidades de uso (NEVES, 2004, p.71).

A Linguística Textual teve início no continente europeu em meados da década de 1960. Essa corrente linguística dedica-se a estudar os princípios que constituem o texto e os fatores que envolvem a produção e a recepção desse texto. Diferentemente das correntes estruturalistas, que têm como foco de estudos os aspectos formais e estruturais das produções textuais, a Linguística Textual se volta para o processo interacional que se estabelece entre o autor, o leitor e o texto, demonstrando que essa interação ocorre mediante determinado contexto.

Faz-se necessário lembrar que essa corrente teórica, como expõe Conte (2003), passou a desenvolver três “momentos tipológicos”, em outras palavras, três perspectivas de estudo que possuem reflexões e objetos distintos.

Em um primeiro momento, a Linguística Textual dedicou-se, conforme expõe Koch (2005), à análise transfrástica, ou seja, o objetivo inicial era analisar a relação entre os elementos de uma frase. Nessa primeira fase, começou-se a pensar em coesão e coerência, e em como os mecanismos coesivos auxiliavam no desenvolvimento das orações. Além disso, observou-se, também, que, mesmo faltando alguns elementos coesivos, algumas vezes, o texto pode ser coerente, uma vez que o leitor/falante consegue depreender o sentido devido ao encadeamento da frase, fato mais amplamente estudado pela segunda fase desta corrente.

Após essa fase inicial, a Linguística Textual passou a considerar a competência textual do falante, pois essa teoria afirma que todo falante é capaz de produzir textos coerentes e não apenas um amontoado de frases e palavras. Além disso, essa competência do falante lhe permite entender os diferentes tipos textuais, por exemplo, narração, dissertação e descrição.

No terceiro momento, a Linguística Textual, em vez de procurar descrever a competência textual do falante, observou como se constituem, funcionam os textos em uso, assim como o modo pelo qual esse mesmo texto é compreendido. Nessa fase, teve início a teoria do texto, que não o considera como um produto acabado, mas sim como um processo resultante de questões sociocognitivas, comunicativas e interacionais.

Sendo assim, fica evidente a fundamental importância que a implicação da noção de contexto tem para a Linguística Textual. É válido salientar que esse contexto, para essa teoria, abrange não só o cotexto, mas também, a situação de interação imediata, o entorno sócio-político-cultural e o contexto sociocognitivo dos

interlocutores participantes da situação comunicativa. Nesse sentido, segundo Koch (1997)

Ele engloba todos os tipos de conhecimentos arquivados na memória dos actantes sociais, que necessitam ser mobilizados por ocasião do intercâmbio verbal: o conhecimento lingüístico propriamente dito, o conhecimento enciclopédico, quer declarativo, quer episódico (“frames”, “scripts”), o conhecimento da situação comunicativa e de suas “regras” (situacionalidade), o conhecimento superestrutural (tipos textuais), o conhecimento estilístico (registros, variedades de língua e sua adequação às situações comunicativas), o conhecimento sobre os variados gêneros adequados às diversas práticas sociais, bem como o conhecimento de outros textos que permeiam nossa cultura (intertextualidade) (KOCH, 1997, p. 32-33).

Assim, de acordo com a referida autora, no momento da compreensão ou da produção textual, a utilização desses conhecimentos pode apresentar-se por meio de algumas estratégias como: cognitivas, que abrangem as estratégias inferenciais, por exemplo; sócio-interacionais, em que o interlocutor preserva sua face ou exerce certa polidez. O usuário da língua pode, ainda, valer-se da estratégia textual e, por meio dela, organizar seu texto, a fim de concretizar seu “projeto de dizer”.

Nesse âmbito, conforme afirma Blass (1990), para se entender um texto, faz-se necessário considerar os fatores externos à língua para, assim, entender o que é dito, visto que somente o discurso, em muitos casos, é insuficiente. Desse modo, de acordo com a autora, o contexto é essencial para a interpretação do discurso, pois um texto pode ser interpretado de formas bastante distintas caso ocorra em contextos diferentes.

Além disso, a consideração do contexto é de fundamental importância para que uma produção textual seja considerada como algo coerente. Em outras palavras, a coerência acontece quando um texto está organizado de modo que seja compreendido como um todo e não apenas como um amontoado de frases soltas. Ademais, um texto pode ser considerado coerente se fizer sentido em determinado contexto. A partir desses pressupostos é que se efetiva o tópico a seguir.

### 1.2.1 A questão da coesão e da coerência

A coesão e coerência são alguns dos principais fatores responsáveis pela textualidade, ou seja, esses processos constituem as principais propriedades que definem um conjunto de palavras como sendo um texto.

A coerência está ligada à possibilidade de se instaurar um sentido ao texto, ela é a responsável por manter uma relação lógica entre as ideias, a fim de que esse texto não seja apenas um amontoado de frases isoladas. A coerência é, então, a responsável por fazer com que quem leia um texto, seja capaz de compreendê-lo.

Corroborando Koch (1991), Fiorin e Platão (1990) expõem que a coesão textual é a junção, a relação, a associação entre as palavras ou frases de um texto. Ainda segundo esses dois autores, a coesão se manifesta em um texto por meio da retomada ou antecipação de termos (coesão referencial), ou por meio da articulação de segmentos textuais ou elementos conectivos (coesão sequencial). Este trabalho, no entanto, tem como foco a análise apenas dos elementos que compõem a coesão referencial.

Faz-se necessário, no entanto, expor que a coesão textual (tanto a referencial como a sequencial) é o elemento chave do processo de construção textual, visto que certifica uma ligação linguística entre os componentes do texto.

A coesão referencial, segundo Koch (1997), retoma elementos linguísticos presentes na superfície textual. Pertencem a esse grupo os processos remissivos existentes em nossa língua que não podem ser interpretados por si próprios semanticamente, mas fazem referência a outros elementos do discurso imprescindíveis à sua interpretação, por exemplo: a repetição, os pronomes e a elipse.

A coesão sequencial, por sua vez, de acordo com a referida autora, diz respeito aos

procedimentos linguísticos por meio dos quais se estabelecem, entre segmentos do texto (enunciados, partes de enunciados, parágrafos e mesmo seqüências textuais), diversos tipos de relações semânticas e/ou pragmáticas, à medida que se faz o texto progredir (KOCH, 1991, p.49).

Assim, pode-se afirmar que a coesão sequencial é a responsável por fazer o texto progredir, garantindo a continuidade do sentido presente no texto. Em outras palavras, a progressão textual pode ser evidenciada mediante as relações semânticas e/ou pragmáticas que se estabelecem ao longo do texto.

Nesse sentido, de acordo com Koch (1997), a coesão pode ser denominada como

o fenômeno que diz respeito ao modo como os elementos lingüísticos presentes na superfície textual encontram-se interligados, por meio de recursos também lingüísticos, formando seqüências veiculadoras de sentido (KOCH, 1997, p.35 ).

A autora, no entanto, afirma que o processo de coesão é algo muito amplo, pois contribui com os processos de remissão e retomadas referenciais, de criação ou recategorização de objetos-de-discurso; de sumarização/rotulação, favorecendo, muitas vezes, orientações argumentativas e de seleções lexicais que se adaptem ao tema, ao gênero e ao estilo. Portanto, para Koch (1997), os recursos coesivos caracterizam a existência das relações que podem ser estabelecidas pelo interlocutor.

Portanto, por mais que esses dois processos estejam relacionados, a coesão textual não constitui condição essencial, nem suficiente para que haja a coerência textual, uma vez que um texto pode ser coerente sem apresentar elementos coesivos. Assim, a coesão textual é um mecanismo lingüístico que coopera com a coerência, ao reunir marcas lingüísticas (sendo essas tanto elementos lexicais, quanto gramaticais) que evidenciam a relação dos componentes de um texto. Desse modo, é construída uma estrutura com um significado global.

Dessa forma, durante a construção de um texto, um elemento referencial é incluído e, a partir da utilização de outros elementos coesivos, esse elemento referencial pode ser reutilizado, transformado ou associado a outros. Dessa forma, evidencia-se que os processos referenciais de coesão cooperam para a construção da unidade textual, fomentando, assim, o processo de construção de sentido.

### 1.2.2 O Contexto segundo Van Dijk

Sabe-se que o contexto influencia/determina os caminhos de qualquer enunciação, pois, em muitos casos, é somente ele que consegue direcionar os sentidos propostos pelo enunciador. Assim, sem o contexto, os enunciados “parecem” vagos, visto que não há como determinar os possíveis efeitos de sentido que esses enunciados manifestam.

Desse modo, por influenciar todos os enunciados, o contexto possui total relevância no processo referencial, especificamente quando se trata de anáfora indireta, porque é ele que determina as possíveis inferências que o leitor fará. Nesse sentido, desenvolver este tópico acerca do contexto é de extrema importância para esta dissertação.

Faz-se relevante expor que para definir o que é contexto, apesar de existirem várias definições para esse termo, utilizar-se-á, nesta pesquisa, os pressupostos teóricos de Van Dijk, desenvolvidos por este autor no livro intitulado **Discurso e contexto**, de 2012.

Assim, este trabalho fundamenta-se nos seguintes pressupostos do referido autor:

É possível que, encarando-a como levemente mais formal do que certos conceitos correlatos como ‘situação’, ‘circunstâncias’ ou ‘entorno’, usemos a noção de ‘contexto’ sempre que queremos indicar que algum fenômeno, evento, ação ou discurso tem que ser estudado em relação com seu ambiente, isto é, com as condições e consequências que constituem seu entorno (VAN DIJK, 2012, p. 19).

Van Dijk (2012) reforça a importância de se fazer distinção entre as várias terminologias existentes acerca do contexto. Por isso, o autor deixa clara sua definição sobre esse termo ao afirmar que

[...] uso os termos teóricos *contexto* e *modelo de contexto* de acordo com a definição dada, isto é, como um modelo mental específico, ou como uma interpretação subjetiva feita pelos participantes das propriedades relevantes da *situação* (social, interacional ou comunicativa) da qual participamos. Em outras palavras, onde os estudos mais antigos usam frequentemente ‘contexto’, eu uso ‘situação’ (comunicativa) (VAN DIJK, 2012, p. 44-45).

Em seus estudos, o referido autor afirma que a terminologia “contexto” deve ser utilizada para designar todo um evento comunicativo. Nesse sentido, essa totalidade pode incluir desde esse evento comunicativo especificamente (fala, texto), até “somente” o ambiente social pertinente de determinado evento.

Para Van Dijk (2012) “não compreenderemos corretamente os fenômenos complexos sem compreender seu contexto”, ou seja, para que um enunciado seja entendido pelos interlocutores é necessário que se considere o entorno desse episódio comunicativo.

Além disso, para o autor, o contexto é responsável por influenciar, de alguma forma, uma palavra, uma pequena porção de texto, um sentido, um evento e, até mesmo, fazer com que seja possível uma compreensão ou uma melhor compreensão pelos interlocutores.

Van Dijk (2012) evidencia, ainda, o fato de os contextos serem culturalmente variáveis:

Os esquemas de contextos e suas categorias podem variar culturalmente e, assim, definir condições de adequação diferentes para o discurso em sociedades diferentes. Embora algumas categorias contextuais possam (ou precisem) ser universais, como é o caso do Falante e de vários tipos de Destinatários, bem como do Conhecimento, outras podem variar culturalmente, por exemplo, as propriedades sociais específicas dos participantes (VAN DIJK, 2012, p. 42).

Assim, de acordo com o autor, o participante do evento comunicativo é detentor de características culturais importantes (nível social, parentesco, poder). Essas características influenciam os contextos de várias culturas, visto que podem controlar expressões de polidez, por exemplo.

Para Van Dijk (2012), é incontestável que situações sociais são absorvidas de maneira cognitiva. Desse modo, os textos são criados, modelados e influenciados por esta absorção. Com base no exposto, o teórico afirma:

Defini o contexto como um tipo específico de modelo mental, isto é, como representações das próprias situações comunicativas feitas subjetivamente pelos participantes, e não como as situações comunicativas enquanto tais – que é o tratamento habitual [...]. Essa interface mental representa subjetivamente os aspectos relevantes da situação comunicativa; ao mesmo tempo, é o tipo de estrutura cognitiva que consegue monitorar a produção e a compreensão do discurso (VAN DIJK, 2012, p. 42-43).



Nesse sentido, as situações sociais só servirão efetivamente como contexto se elas passarem por modelos mentais. Em outras palavras, não é possível que um falante compreenda um enunciado sem ter em sua mente o cenário no qual esse enunciado está inserido. Por esse motivo, a questão cognitiva, para a construção do entorno do texto, é fundamental.

Apesar de essa questão cognitiva ser de extrema importância, de acordo com Van Dijk (2012), não há necessidade de se minimizar as influências sociais e mentais sofridas pelo contexto. Sobre esse assunto, o autor afirma que

Por meio dessa definição, *descrevemos* e *explicamos*, antes de mais nada, como certas estruturas sociais locais e globais conseguem influenciar o texto e a fala. Ou seja, mesmo uma teoria do contexto de bases cognitivas é parte de uma teoria *social* mais ampla das relações entre sociedade e discurso (VAN DIJK, 2012, p. 43).

Em relação aos estudos do Funcionalismo acerca do contexto, Van Dijk (2012) expõe que essa vertente teórica trouxe contribuições para as pesquisas sobre esse tema. Todavia, de acordo com o autor:

[...] Com certeza, é preciso rever os fundamentos do conceito, a saber, o que constitui a estrutura relevante das situações sociais de eventos comunicativos, e é preciso abandonar a tripla terminológica irremediavelmente confusa do 'campo', 'encaminhamento' e 'modo'. Mas a principal questão de um tratamento do contexto, a saber, como as propriedades de uma situação social de interação ou comunicação estão relacionadas sistematicamente à gramática ou a outras propriedades do discurso, é uma área fértil e produtiva da LSF (VAN DIJK, 2012, p. 86).

Em outras palavras, o referido autor afirma que a LSF (Linguística Sistêmico-Funcional), ao tratar do contexto, relacionando-o com a gramática, por exemplo, faz isso de forma muito produtiva, devido ao fato de, diferentemente de outras vertentes teóricas, analisar os gêneros discursivos ou outras formas pelas quais o contexto deixa suas marcas nos enunciados. Nesse sentido, Van Dijk (2012) considera relevante o fato de a vertente funcionalista ter demonstrado, em seus estudos, que é possível integrar as ações sociais e as atividades desenvolvidas pelos sujeitos sociais a uma teoria do contexto. Desse modo, o referido autor expõe que, apesar de considerar o conceito dado ao contexto pela LSF desatualizado, o trabalho realizado por tal vertente, acerca das relações entre texto e contexto, da estrutura do

discurso e da língua, permanece relevante, pois propiciou o desenvolvimento dos estudos atuais.

Ainda sobre essa temática, Koch, Morato e Bentes (2011) evidenciam o fato de os estudos acerca do contexto não serem recentes, pois tiveram início em 1923, com Malinowski. Assim, essas autoras expõem que, com o decorrer do tempo, os estudos sofreram modificações, pois, a princípio, só se considerava o entorno textual (aquilo a que, hoje, chamamos de cotexto), posteriormente, passou-se a considerar a situação comunicativa imediata, ou seja, o que influenciava, momentaneamente, a enunciação. Nos estudos atuais, por sua vez, são consideradas as influências decorrentes do entorno sócio histórico e cultural.

As referidas autoras concordam com a definição de contexto empregada por Van Dijk (2012), pois asseguram que:

Essa noção mais atual do conceito de contexto traz uma série de vantagens para a análise textual, como a diluição das dicotomias lingüístico/extralingüístico, cognição individual/social, memória semântica/episódica, importante para evidenciar os fatores e condicionantes socioculturais e ideológicos articulados de maneira constitutiva às situações interacionais concretas (KOCH, MORATO e BENTES, 2011, p.81).

Essas autoras, no entanto, discutem o conceito de *frames*, que são blocos de conhecimentos que preexistem aos enunciados. Esses conhecimentos estão armazenados na memória dos usuários da língua e representam situações estereotipadas. É possível perceber que essa definição se assemelha ao que, para Dijk (2012), é chamado de contexto.

Ainda sobre a definição de *frame*, Koch e Travaglia (1996) reiteram:

os frames estão inseridos no nosso conhecimento de mundo e, portanto, são conjuntos de conhecimentos armazenados na memória debaixo de certo "rótulo", sem que haja qualquer ordenação entre eles (KOCH e TRAVAGLIA, 1996, p.60).

Nesse sentido, ao se falar de *frame*, deve-se considerar que:

frame diz respeito não apenas a um conhecimento estruturado em termos lingüísticos e conceptuais, e sim ao enquadramento social dos falantes na

interação e aos regimes e práticas sociais que a qualificam, de acordo com Goffman (1974) ou Tannen e Wallat (1987). Tal acepção, a propósito, é semelhante à que é dada à noção de contexto por estudiosos da linguagem como Goffman (1974), Gumperz (1982) van Dijk (2008) e Hanks (2008) (MORATO, 2010, p.94).

Para encerrar, com base nas considerações desenvolvidas neste tópico, fica evidente que esses conceitos de *frame*, situação social ou contexto cerceiam o desenvolvimento das situações comunicativas, ou seja, das práticas sociais que ocorrem por meio da linguagem.

## Capítulo II

### 2. A referência e o processo de referenciação

Não há como falar de referência sem se falar em signo linguístico, uma vez que o signo é a base para a formação de qualquer enunciado. Para os gregos, o signo linguístico era concebido como um elemento que se dividia em três partes: palavra, referente e significado. A divisão proposta pelos gregos perpassou séculos, influenciando, inclusive, os estudos de Ferdinand Saussure.

A visão de signo linguístico para esse autor ainda mantinha algumas raízes nas definições clássicas. No entanto, para ele a subdivisão do signo teria como base somente dois elementos: significado e significante. Como significado, Saussure classificava a imagem acústica, como significante, o estudioso classificava a realização material dessa imagem acústica, ou seja, os fonemas e as letras.

No que se refere aos estudos desse autor, é importante ressaltar que ele considerava o signo como detentor de um caráter arbitrário, porque não há uma relação direta entre o conceito e a sequência de fonemas. Por esse motivo, os signos são elaborados, de acordo com Saussure, conforme as convenções e realidades de cada cultura.

Os estudos linguísticos foram vistos com maior profundidade a partir das análises saussurianas. Logo, o estudo da referência também teve início com Saussure. Isso não quer dizer que ele se dedicou a essa questão, mas ao fazer a distinção bem marcada entre o significado (linguístico) e as coisas (referentes da realidade), Saussure suscitou a importância da questão da referência. No entanto, ao fazer essa diferenciação, o autor “escapa” da problemática que diz respeito a esse processo. Portanto, de acordo com Cardoso (2003)

A reflexão saussuriana sobre a questão da referência está na base de uma antinomia não resolvida, *a língua inclui os objetos do mundo e a língua não inclui os objetos de mundo*, possível de ser considerada em outros trabalhos de Saussure e de certo modo no próprio *Cours*, se se comparar a concepção de signo antes e depois da teoria de valor. (CARDOSO, 2003, p.13).

Após esse período, em 1660, a Gramática de *Port-Royal*, que tinha como base os estudos desenvolvidos pelos gregos de que a linguagem é representação do pensamento, sustenta uma teoria da referência, a qual expõe que os signos são a base da linguagem. Lembrando que, para a Gramática de *Port-Royal*, segundo Cardoso (2003),

Os signos da linguagem, para ela, são antes *signos do pensamento*. Explica-se: a natureza desses signos é lingüística, já que são constituídos de sons (os signos da fala) ou de caracteres (os signos da escrita), mas sua função (*Port-Royal* não se refere a *função*, mas a *significação*) é expressar o pensamento. Os sons e os caracteres da linguagem são, portanto, signos do pensamento, isto é, *expressam, significam* o pensamento. As *palavras*, ou seja, “sons distintos e articulados”, “aquilo que se pronuncia em separado”, foram transformadas em signos pelos homens para que seus pensamentos ganhassem expressão exterior, ou pudessem ser conhecidos (CARDOSO, 2003, p. 22).

De acordo com Cardoso (2003) os linguistas praguenses:

Se adotaram em bloco o ponto de vista saussuriano e o utilizaram contra os neogramáticos, como parece ser o que fizeram, apresentaram também pontos em desacordo com aquilo que pode ser considerado essencial ao pensamento de Saussure. Para Saussure, a função jamais se enquadraria dentro do jogo de diferenças de que se constitui o sistema lingüístico, mas fora dele. Outro ponto que evidencia que os praguenses guardaram algumas ressalvas com relação a todas as teses de Saussure é a questão da incompatibilidade entre o método sincrônico e o diacrônico. Para os lingüistas de Praga, mas não para Saussure, é possível conciliar sistema e evolução. Quanto à distinção entre língua e fala, essa nem sempre foi respeitada, tendo as noções de língua e de fala sido freqüentemente embaralhadas (CARDOSO, 2003, p. 28).

Assim, os integrantes do Círculo de Praga, apesar de discordarem de Saussure em alguns pontos, seguiram sua linha de raciocínio, pois, de acordo com Cardoso (2003), o Círculo Linguístico de Praga tem sido considerado herdeiro ou depositário do pensamento de Saussure.

Ao se falar nos estudos sobre referência, é possível afirmar que a definição mais radical dentre os estruturalistas é a pertencente à Escola de Copenhague, pois conforme expõe Cardoso (2003)

é o desdobramento da lingüística que leva às últimas conseqüências a tese de Saussure de que a linguagem é forma e não substância, ou seja, de que não há nada de substancial na língua. (CARDOSO, 2003, p.34).

Desse modo, a teoria desenvolvida por essa escola é a de que o signo não precisa de elementos que pertençam a uma realidade exterior à língua.

Contrariando o pensamento dos autores já citados, o segundo momento da Linguística, nas décadas de 1950 e 1960, revela uma crítica à definição de significado imposta por Saussure, uma vez que apresenta uma oposição a esse modo de interpretar a forma linguística como uma questão neutra, sem relação com a história dos usos atuais e precedentes, bem como de seus usuários.

Assim, segundo Cardoso (2003), Benveniste, em seus estudos, instituiu o conceito de semiótica e de semântica e, por esse motivo, resgata a relação entre a linguagem e a realidade e, conseqüentemente, sobre a noção de referência.

Desse modo, ainda de acordo com Cardoso (2003), Benveniste expõe que

se a língua é forma, como afirmou Saussure, e de fato parece ser, parece haver uma contradição entre a maneira como Saussure define o signo lingüístico e a natureza fundamental que lhe atribui, pois Saussure pensa sempre, quando fala no arbitrário do signo, na representação do objeto real, embora fale da relação entre o significado (idéia) e o significante. Pensa, na verdade, continua Benveniste, na relação entre o signo e a coisa significada, embora afirme estar falando da relação entre o conceito e a imagem acústica. (CARDOSO, 2003, p.72).

Assim, segundo as concepções de Benveniste, o que se apresenta de modo arbitrário é a ligação entre o signo e o objeto, e não a relação entre significado e significante. É válido ressaltar, no entanto, que essa relação (signo – objeto) não se refere à forma linguística, mas sim, à língua em funcionamento. Nesse sentido, pode-se afirmar que, para Benveniste, a relação entre significado e significante é essencial, pois garante a uniformidade estrutural da construção linguística.

Desse modo, para Cardoso (2003), fundamentada nesse autor, os conceitos de referência e referenciação confundem-se, muitas vezes, visto que a linha que os “divide” é muito tênue. Conforme expõe Cardoso (2003):

referência é a relação entre a linguagem (um dizer) e uma exterioridade (um não dizer), relação necessária para que a linguagem tenha o seu valor e não se encerre em si própria. (CARDOSO, 2003, p. 01).

Assim, para essa autora, a referência consiste na sustentação do paradigma de que um elemento significativo se torna signo quando manifesta a relação que o liga a um elemento de significado.

Foi a partir dos estudos de Benveniste, então, que se fez necessário discutir a substituição da noção de referência para referenciação, assim como, o porquê dessa perspectiva. A respeito de ser necessária essa substituição, Mondada e Dubois (2003) expõem que

[...] falaremos de *referenciação*, tratando-a, assim como à categorização, como advindo de práticas simbólicas mais que de uma ontologia dada. Como diz Rastier, a referenciação não diz respeito à “uma relação de representação das coisas ou dos estados de coisas, mas a uma relação entre o texto e a parte não-lingüística da prática em que ele é produzido e interpretado” (1994: 19). Estas práticas não são imputáveis a um sujeito cognitivo abstrato, racional, intencional e ideal, solitário face ao mundo, mas a uma construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das negociações, das modificações, das ratificações de concepções individuais e públicas do mundo (MONDADA e DUBOIS, 2003, p.20).

Com base no exposto, é possível constatar que as autoras justificam o porquê da mudança do termo referência por referenciação, pois afirmam que os objetos de discurso só existem devido às realizações discursivas e cognitivas. Além disso, para as autoras, não há uma representação evidente entre as palavras e as coisas e, por esse motivo, aconselham a substituição do termo referência por referenciação, porque o termo referenciação, segundo elas, é o mais adequado para demonstrar esse distanciamento que ocorre entre as palavras e as coisas por elas representadas. Nesse âmbito, Mondada e Dubois (2003) justificam a troca da terminologia por considerarem que a melhor representação é a construída mediante a atividade discursiva.

Ainda de acordo com as autoras,

O discurso aponta explicitamente para a não-correspondência entre as palavras e as coisas, e a referenciação emerge da exibição desta distância, da demonstração da inadequação das categorias lexicais disponíveis – a melhor adequação sendo contrruída por meio de sua transformação discursiva. Nós interpretaremos estas supressões como indicadores de um processo de ajustamento das palavras que não se faz diretamente em relação ao referente dentro do mundo, mas no quadro contextual, a fim de construir o objeto de discurso ao curso do próprio processo de referenciação (MONDADA e DUBOIS, 2003, p. 33).

Portanto, a partir dos pressupostos dessas autoras, a construção de sentidos realizada por um interlocutor é construída dentro do texto. Em outras palavras, verifica-se que o entendimento acerca de determinados processos referenciais, só pode ser construído no texto.

Ademais, segundo Koch (2005), o real é um produto da percepção cultural humana, assim como da forma que cada um interpreta a própria realidade, ou seja, os referentes (noção extralinguística) são fabricados na dimensão da percepção-cognição do ser humano. Para essa autora, a língua só existe por causa dos sujeitos que a utilizam e, por isso, os modelos de mundo, além de serem historicamente reconstruídos, só o são de acordo com o discurso.

Assim, de acordo com Cardoso (2003)

A referência é, pois, deslocada para o uso, ou seja, da expressão linguística para a ocorrência ou para o acontecimento do enunciado. A referência não está na língua, mas na ação dos seus usuários. No conjunto de regras, hábitos e convenções que constituem o *type1* está o significado. A função referencial é uma função de uso, assim como é uma função de uso a função atributiva (descritiva ou predicativa), que os lógicos (como Frege e Russell) tanto prestigiam, preocupados com definições e sistemas formais (CARDOSO, 2003, p. 91).

Seguindo a mesma linha, Koch e Marcuschi (2006) definem alguns critérios de classificação da referência:

- a) a referência diz respeito sobretudo às operações efetuadas pelos sujeitos à medida que o discurso se desenvolve;
- b) o discurso constrói aquilo a que faz remissão, ao mesmo tempo em que é tributário dessa construção. Isto é, todo discurso constrói uma representação que opera como uma memória compartilhada, alimentada pelo próprio discurso, sendo os sucessivos estágios dessa representação responsáveis, ao menos em parte, pelas seleções feitas pelos interlocutores, particularmente em se tratando de expressões referenciais. Tal apresentação constitui a memória discursiva;
- c) eventuais modificações, quer físicas, quer de qualquer outro tipo, sofridas mundanamente ou mesmo predicativamente por um referente, não acarretam necessariamente no discurso uma recategorização lexical, sendo o inverso também verdadeiro (KOCH e MARCUSCHI, 2006, p.382).

Nesse sentido, fica evidente que, para esses autores, a linguagem apresenta como finalidade a transmissão de informações. No entanto, não se restringe

---

<sup>1</sup> Função da expressão linguística como tal.



somente a isso, visto que é por meio da língua que ocorre a discursivização e a textualização do mundo e é, a partir desses recursos, que se compõe a realidade.

## **2.1 A construção da referenciação**

Como já exposto, para elaboração de um texto, entre outros aspectos, o autor deve levar em consideração dois fatores de extrema importância: a coerência e a coesão. Essa coerência é a maior agente do sentido da produção textual, pois só se pode considerar um texto como uma construção carregada de sentido, quando ele é compatível com o conhecimento de mundo de seu leitor. Sendo assim, essa produção é considerada incoerente em determinada ocasião, caso o autor não consiga transmitir um sentido ou uma ideia ao articular suas frases e parágrafos. Por esse motivo, pode-se dizer que a coerência textual é a relação lógica entre as ideias, visto que elas devem se completar.

Por sua vez, a coesão é a manifestação linguística da coerência, pois surge da forma como as relações lógico-semânticas do texto se manifestam na superfície textual. Desse modo, a coesão de um texto é verificada pela análise de seus mecanismos lexicais e gramaticais de construção. Esses mecanismos coesivos, como já exposto, podem ser tanto sequenciais como referenciais. Nesta pesquisa, no entanto, dá-se enfoque às estratégias referenciais, as quais podem ser anafóricas ou catafóricas e são responsáveis pela progressão textual das produções escritas. Esses elementos anafóricos e catafóricos são umas das mais evidentes manifestações da coesão e da coerência em um texto e, a seguir, serão mais bem explicados.

## **2.2 A anáfora**

As anáforas aparecem na escrita pelo uso dos encapsulamentos anafóricos, das elipses, da sinonímia, da repetição, dos pronomes de retomada, dos hipônimos e hiperônimos e da anáfora indireta. Esses processos referenciais serão explicados no próximo tópico deste trabalho.

### 2.2.1 A anáfora direta

Segundo Marcuschi (2005), a definição de anáfora direta é utilizada para designar expressões que fazem menção a um referente, retomando-o ou não, o que contribui para progressão do texto. Assim, o autor postula que:

as anáforas diretas retomam referentes previamente introduzidos, estabelecendo uma relação de co-referência entre o elemento anafórico e seu antecedente. Parece haver uma equivalência semântica e, sobretudo, uma identidade referencial entre a anáfora e seu antecedente. Na realidade, a anáfora direta seria uma espécie de substituto do elemento por ela retomado (MARCUSCHI, 2005, p.55).

Nesse sentido, de acordo com o referido autor, para identificação de uma anáfora direta é preciso que o interlocutor esteja atento a aspectos gramaticais como a concordância de número e gênero. Isso porque esses aspectos são capazes de definir qual é o referente, quando houver mais de um possível antecedente no texto.

No que se refere à utilização das anáforas, Koch (2002) afirma que a anáfora direta é a responsável pela reconstrução de um referente, ao mesmo tempo em que mantém o foco nos objetos introduzidos previamente. Esse processo possibilita a efetivação das cadeias coesivas e referenciais, promovendo, assim, a progressão referencial dos textos.

Sobre os recursos responsáveis pela efetivação da anáfora direta, a referida autora expõe que

Pelo fato de o objeto encontrar-se ativado no modelo textual, ela pode realizar-se por meio de recursos de ordem gramatical (pronomes, elipses [...]), bem como por intermédio de recursos de ordem lexical (reiteração de itens lexicais, sinônimos, hiperônimos, nomes genéricos, [...]). O emprego de formas nominais anafóricas opera, em geral, a recategorização dos objetos-de-discurso, isto é, tais objetos vão ser reconstruídos de determinada forma, de acordo com o projeto de dizer do enunciador (KOCH, 2002, p. 35).

Nesse sentido, nos próximos subitens, serão evidenciados os recursos gramaticais que, segundo Koch (2002), caracterizam as anáforas diretas.

### 2.2.1.1 A anáfora encapsuladora

No que diz respeito ao encapsulamento anafórico, Conte (2003) expõe que:

é um recurso coesivo pelo qual um sintagma nominal funciona como uma paráfrase resumidora para uma porção precedente do texto. Essa porção de texto (ou segmento) pode ser de extensão e complexidade variada (um parágrafo inteiro ou apenas uma sentença) (CONTE, 2003, p. 178).

Esse recurso, para a autora, além de apresentar uma paráfrase resumitiva de uma porção precedente do texto, é capaz de introduzir novos referentes, “os quais são criados na própria dinâmica textual”. Assim, considera-se que esse recurso é extremamente importante, visto que introduz um novo referente, que pode, muitas vezes, conduzir a argumentação textual, pois expõe a opinião do autor sobre determinado assunto.

Nesse sentido, Conte (2003) afirma que:

Na base da informação velha um novo referente discursivo é criado e se torna o argumento de predicções futuras. Assim, o encapsulamento anafórico se torna um procedimento muito interessante de introdução de referentes no texto. Esses referentes são criados na dinâmica do texto (CONTE, 2003, p. 183).

Desse modo, sabe-se que as expressões nominais são recursos extremamente eficazes para a construção e/ou reconstrução de objetos de discurso. Essa situação é muito comum, quando se trata de remissão textual, visto que essas expressões, segundo Conte (2003), são concebidas como o uso de uma forma nominal para categorizar ou recategorizar segmentos precedentes ou subsequentes do cotexto, resumizando-os e encapsulando-os. Para Francis (2003), essas expressões ainda têm a capacidade de atribuir um rótulo a determinada porção textual.

Quanto ao encapsulamento anafórico, Schwarz (2000 *apud* Koch, 2005) afirma tratar-se de anáforas (ou catáforas) “complexas”, apresentadas, na maioria das vezes, por meio de nomes genéricos e inespecíficos (*estado, fato, fenômeno, circunstância, condição, evento, cena, atividade, hipótese* etc.). Assim, esses nomes realizam-se lexicalmente no cotexto, exigindo, portanto, do leitor ou ouvinte a

capacidade de interpretação não só da expressão propriamente dita, mas também da informação cotextual precedente ou subsequente.

Para Conte (2003)

o que acontece no encapsulamento anafórico é mais do que a apresentação de uma paráfrase resumitiva de uma porção precedente do texto. Os encapsulamentos anafóricos podem ser considerados novos por pelo menos dois motivos. Em primeiro lugar, o próprio item lexical (o núcleo do sintagma nominal) é geralmente novo na medida em que não ocorreu no texto precedente. Em segundo lugar, e mais importante ainda, estamos lidando não apenas com categorização de informação cotextual dada, mas também com hipóstase (“Vergegenständlichung”). O que já está presente no modelo discursivo é “objetificado”, ou, em outras palavras, torna-se um referente (CONTE, 2003, p. 183).

Corroborando, Koch (2005) postula que essas expressões nominais desempenham duas funções importantes:

[...] não só rotulam uma parte do co-texto que as precede (*x* é um acontecimento, um fato, uma hipótese, uma cena etc.), mas, ao fazê-lo, criam um novo referente textual que, por sua vez, passará a constituir um tema específico para os enunciados subseqüentes. Como formas de remissão a algo apresentado no texto ou sugerido pelo co-texto, elas possibilitam sua ativação na memória do interlocutor, ou seja, a *alocação* na memória operacional deste; por outro lado, uma vez que operam uma refocalização na informação co-textual, elas têm, ao mesmo tempo, função predicativa (KOCH, 2005, p. 38-39).

Além disso, acredita-se ser possível diferenciar os casos em que esses encapsulamentos resumem uma parte do enunciado ou, até mesmo, o enunciado completo. É dessa relação que parece surgir a importância argumentativa na organização dos sentidos do texto, justamente, por tratar-se de formas híbridas, simultaneamente, referenciadoras e predicativas, isto é, veiculadoras tanto de informação dada ou inferível, como de informação nova.

Ao tratar desse assunto, Francis (2003) nomeia essas expressões referenciais como rótulos. Para ele:

A principal característica do que será chamado de rótulo é que ele exige realização lexical, ou lexicalização, em seu cotexto: é um elemento nominal inerentemente não-específico cujo significado específico no discurso necessita ser precisamente decifrado (Winter, 1982,1992). Os rótulos podem funcionar tanto cataforicamente (para frente), quanto anaforicamente (para trás). Quando o rótulo preceder sua lexicalização, será chamado de

*rótulo prospectivo*; quando seguir sua lexicalização, será chamado de *rótulo retrospectivo* (FRANCIS, 2003, p. 192).

Assim, para essa autora, para compreender a informação veiculada em uma sentença, o rótulo precisa de um termo lexical concretizado em seu contexto.

Ainda no que se refere aos rótulos, fica clara, para Francis (2003), a classificação em dois grupos: os rótulos prospectivos e os retrospectivos. O primeiro grupo diz respeito aos sintagmas nominais que atraem o interlocutor para uma informação que será expressa posteriormente no texto. Desse modo, esse interlocutor é preparado para uma nova informação. Assim, nos estudos de Francis (2003), os rótulos prospectivos possuem uma função preditiva. É válido lembrar, portanto, que esses processos referenciais desempenham uma função organizadora, transmitida para o parágrafo seguinte.

O segundo grupo determinado por Francis (2003) refere-se aos rótulos retrospectivos. Sobre esse grupo, a autora expõe que

[...] serve para *encapsular* ou empacotar uma extensão do discurso. Meu critério maior para identificar um grupo nominal anaforicamente coesivo como um rótulo retrospectivo é que não há nenhum grupo nominal particular a que ele se refira: não é uma repetição ou um "sinônimo" de um elemento precedente. Em vez disso, ele é *apresentado como equivalente* à oração ou orações que ele substitui, embora nomeando-as pela primeira vez. O rótulo indica ao leitor exatamente como esta extensão do discurso deve ser interpretada, e isso fornece o esquema de referência dentro do qual o argumento subsequente é desenvolvido (FRANCIS, 2003, p. 195).

Francis (2003) acrescenta que

[...] estes rótulos têm uma clara função de mudar o tópico e de ligá-lo: eles introduzem mudanças de tópico, ou uma alteração dentro de um tópico, mesmo preservando a continuidade colocando uma informação nova dentro de um esquema dado (FRANCIS, 2003, p. 198).

No que concerne à função argumentativa desses processos referenciais, Francis (2003) e Conte (2003) apresentam posicionamentos semelhantes, afirmando que esses recursos são capazes de direcionar a leitura do interlocutor, conduzindo a determinada interpretação. Essa condução da argumentação acontece, porque, à medida que se acrescentam mudanças tópicas (ou dentro do próprio tópico),

também consegue se manter o encadeamento da informação, o que, segundo a autora, define a maneira como esse interlocutor interpretará dada porção textual.

Outro conceito importante exposto por Francis (2003) refere-se à existência de expressões (ou palavras) capazes de encapsular e avaliar toda uma porção textual precedente, os chamados rótulos retrospectivos avaliativos.

Sobre esse assunto, Francis (2003) afirma que

eles têm significado interpessoal e podem, de fato, adicionar algo novo ao argumento indicando a avaliação do escritor das proposições que eles encapsulam (FRANCIS, 2003, p. 211).

Esses rótulos avaliativos, segundo a referida autora, são capazes de efetivar a argumentação do autor do texto, isso porque o locutor, ao mesmo tempo em que apresenta sua proposição, a avalia. Nesse âmbito, pode-se afirmar que as crenças e opiniões de um autor refletem no modo como essas visões são expressas.

Por fim, todos os autores citados convergem em um ponto, que é expresso por Koch (2005):

As expressões nominais remissivas funcionam como uma espinha dorsal do texto, que permite ao leitor/ouvinte construir, com base na maneira pela qual se encadeiam e remetem umas às outras, um “roteiro” que irá orientá-lo para determinados sentidos implicados no texto e conseqüentemente, para as leituras possíveis que, a partir dele, se projeta (KOCH, 2005, p. 46).

Para exemplificação, é possível observar, a seguinte ocorrência, retirada do texto oito, presente no *corpus*:

(38)  
[...] Faz parte da pesquisa o foco em tecnologias “sensíveis” em vez de “inteligentes” [...].

Nesse trecho, evidencia-se a utilização de um rótulo avaliativo, pois o autor do texto atribuiu à moda o conceito de *pesquisa*, conferindo, assim, sua avaliação acerca do assunto. Verifica-se, nesse trecho, que o rótulo avaliativo concedeu à proposição encapsulada um argumento, o que caracteriza avaliação do escritor do texto.

### 2.2.1.2 A anáfora zero

Outro mecanismo de retomada que pode ser utilizado em um texto é a elipse. Esse recurso coesivo refere-se à omissão de palavras, ou seja, para evitar a repetição de um mesmo termo, o falante/escritor omite o que pode ser entendido pelo cotexto. O uso da elipse é muito comum, pois, quando utilizado corretamente, não compromete o entendimento do texto. Conforme Oliveira (2008), a elisão

Também chamada de *anáfora zero*, constitui um mecanismo de coesão em que a recuperação de um constituinte é processada num espaço formalmente vazio; o preenchimento se faz no plano semântico com a ativação das informações subentendidas, e essas informações, em princípio, já ocorreram no texto num momento anterior (OLIVEIRA, 2008, p. 197).

Faz-se relevante ressaltar o fato de a elipse ser denominada, em alguns casos, anáfora zero. Na Gramática Tradicional, esse fenômeno é designado, ainda, sujeito oculto ou desinencial. Todavia, nesta pesquisa, adotou-se o termo funcional: anáfora zero. Esse fenômeno permite que a coerência se estabeleça, porque a concordância se dá por meio do morfema número pessoal.

O uso dessa estratégia referencial pode ser evidenciado, no seguinte exemplo, retirado do texto um do *corpus*:

(4)  
[...] O evento marca o redirecionamento da parceria entre o museu e a Pirelli, e pretende confrontar a fotografia com outras linguagens próximas, como a pintura, o vídeo e a instalação [...].

No excerto em questão, verifica-se a utilização de uma anáfora zero, pois o termo *o evento* está elíptico em [...] e *o evento pretende* [...].

A utilização dessa estratégia não prejudica o entendimento do texto, visto que o leitor pode entender o que está sendo enunciado, por meio do cotexto. Ainda de acordo com Oliveira (2008), muitas vezes, esse processo não gera dificuldades ao receptor do texto, pois ele pode recuperar e preencher as elisões na própria dinâmica textual.

### 2.2.1.3 A anáfora por meio de expressões sinonímicas

Assim como a elipse, a sinonímia também é um recurso remissivo muito utilizado pelos usuários da língua, porque permite a “troca” de uma palavra por outra, a fim de evitar a repetição de um termo já utilizado. No entanto, é preciso salientar que essa troca não deve comprometer o sentido pretendido pelo autor do texto, pois a palavra utilizada para efetuar a substituição deve pertencer ao mesmo campo semântico da palavra substituída.

Nesse âmbito, faz-se necessário atentar-se a essa substituição, porque, segundo Johnson (*apud* Ullmann, 1987), raras vezes as palavras são, precisamente, sinônimas, pois é muito difícil uma palavra não ter seu sentido alterado quando usada em contextos distintos. Em outras palavras, para esse autor, o contexto é de extrema importância para definir uma palavra como sinônima de outra. Desse modo, a utilização dos sinônimos está ligada às necessidades do enunciador, pois ele pode escolher a palavra que melhor concretizará seu projeto de dizer.

No primeiro texto das análises (capítulo IV desta pesquisa), essas afirmações podem ser confirmadas, conforme se verifica no exemplo:

(3)

Organizada por Ricardo Resende, curador convidado por Teixeira Coelho, o Masp recebe a primeira edição da Bienal Internacional de Fotografia. O evento marca o redirecionamento da parceria entre o museu e a Pirelli [...]

A utilização de uma sinonímia como estratégia remissiva pode ser verificada no termo *Masp* que é retomado por meio do termo *museu*. Todavia, essa estratégia só pode ser compreendida se o leitor considerar o contexto no qual está inserido esse processo referencial. Isso ocorre devido à, como já exposto, não existência de palavras que sejam totalmente equivalentes.

### 2.2.1.4 A anáfora direta realizada por meio de pronomes

A retomada por meio dos pronomes também é um importante recurso remissivo. Esse processo dá-se por meio da substituição de um nome por um



pronome *que*, na maioria das vezes, é um pronome pessoal (do caso reto ou oblíquo). No entanto, os pronomes relativos e demonstrativos também são muito usados para se fazer remissão.

A retomada por meio de pronomes pessoais é muito utilizada tanto na língua oral, como na língua escrita, devido ao fato de ser a forma mais comum de se fazer referência. Essa estratégia referencial pode ser constatada em um exemplo do texto quatro, no *corpus* desta pesquisa:

(24)

A roupa no seu aspecto mais simbólico [...]. Se na religião as vestes sagradas se conectam com os planos superiores, desde o século 15, quando a moda surgiu, ela serve como elemento de identificação [...].

Verifica-se, nesse excerto, a retomada por meio do pronome *ela* que se refere à *roupa*. Muitas vezes, a utilização de um pronome para se fazer referência a um termo já citado causa ambiguidade, pois o leitor não consegue entender a qual termo se faz remissão. No entanto, isso não ocorre no exemplo, pois o referente e o termo referenciado são utilizados no singular e no feminino. Além disso, o termo *elemento* auxilia o leitor a entender *A roupa é um componente da moda*.

### 2.2.1.5 A anáfora direta realizada pela repetição

Além dos mecanismos remissivos já citados, há ainda outra forma de se retomar algo já dito: a repetição que, segundo Marcuschi (2006), auxilia na organização discursiva e na coerência textual. Esse processo, apesar de ser frequente na oralidade, também pode ser utilizado na escrita. De acordo com o referido autor

Numa definição funcional, pode-se dizer que a repetição é a produção de segmentos textuais idênticos ou semelhantes, duas ou mais vezes no âmbito de um mesmo evento comunicativo (MARCUSCHI, 2006, p. 221).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Por não se tratar somente de uma pesquisa acerca da repetição como processo referencial, essa estratégia foi tratada, aqui, de maneira condensada. Para um aprofundamento dessa questão, remete-se o leitor aos pressupostos de Marcuschi (2006).

Ademais, considera-se que, quando utilizada de forma demasiada, a repetição pode evidenciar que o falante/escritor não conseguiu encontrar, em seu vocabulário, outro mecanismo para retomar uma palavra já citada. Todavia, evidencia-se, também, que a repetição pode reiterar algo já mencionado, contribuindo, assim, não só com a organização textual, mas também com a função argumentativa do texto, pois a utilização desse processo pode ser intencional, quando empregada para intensificar uma construção já realizada.

No seguinte exemplo retirado do texto nove do *corpus*, a repetição não é considerada um exagero, mas sim uma estratégia de reiteração:

(45)

[...] “Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz”. Em cada um dos museus que projetou no País [...].

A repetição, nesse exemplo, ocorre por meio da palavra *museus*, pois ela já foi utilizada em um trecho anterior do texto.

### 2.2.2 A anáfora indireta

A classificação das anáforas não se restringe a essa retomada direta como o que foi exposto até este momento. Em outras palavras, muitas vezes, o produtor emprega elementos que não possuem um antecedente explícito no texto, mas que são passíveis de entendimento a partir do contexto.

Esse modo de se retomar um elemento é o que Koch (2005) e Marcuschi (2005) denominam como anáforas indiretas, afirmando que elas se caracterizam por não possuírem uma expressão antecedente ou subsequente explícita no cotexto. Existe, no entanto, um elemento em que essa “retomada” se ancora, criando um vínculo coerente nessa relação remissiva. Sendo assim, as âncoras são fundamentais para o entendimento das anáforas indiretas, uma vez que relacionam e amparam as informações velhas com as novas, fato que permite a ativação dos referentes por meio de processos cognitivos e, desse modo, aciona o conhecimento armazenado na memória dos leitores, constituindo um processo implícito de referenciação. A partir do exposto, pode-se dizer que o modelo textual propicia

condições de interpretação, baseando-se no conhecimento cognitivo e no potencial inferencial do leitor.

Ainda nesse âmbito, Koch (2005) afirma que

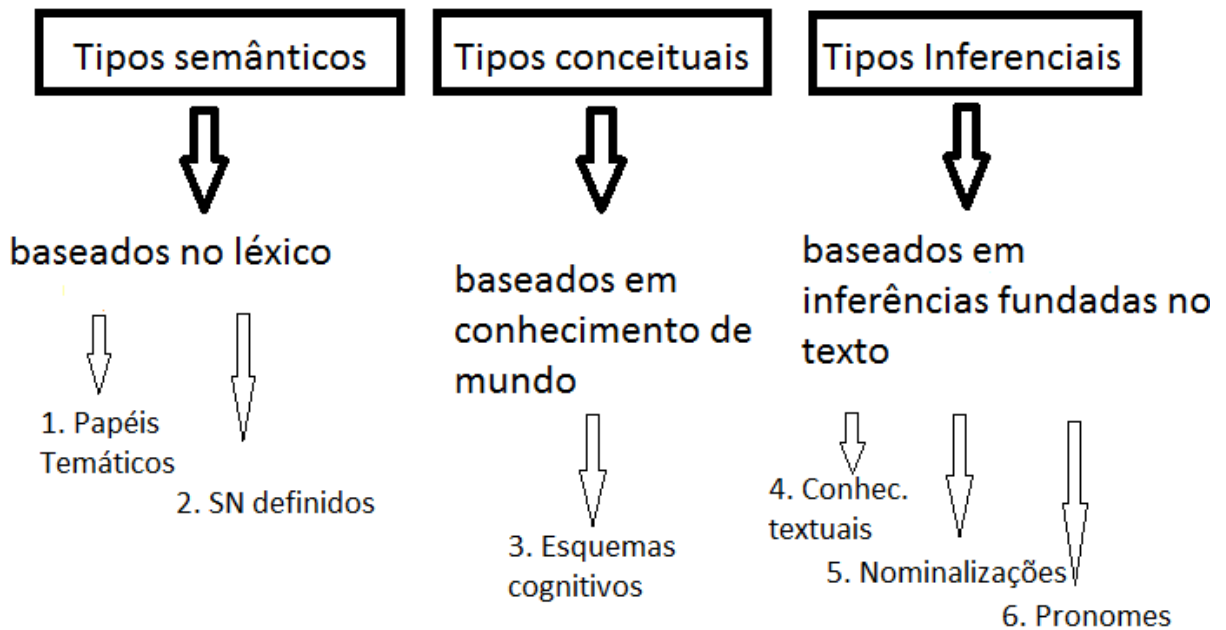
o quadro das anáforas indiretas é bastante complexo, visto que não só podem constatar diferentes tipos, como também tipos mistos e casos limítrofes. A interpretação das anáforas indiretas baseia-se em conhecimento semântico, e/ou em conhecimento conceitual, e/ou na inferenciação. (SCHWARZ *apud* KOCH, 2005).

Diante disso, Schwarz (2000 *apud* Marscusi, 2005a) identifica entre as características da *AI*:

- a) a inexistência de uma expressão antecedente ou subsequente explícita para retomada e presença de uma *âncora*, isto é, uma expressão ou contexto semântico base decisivo para a interpretação da *AI*;
- b) a ausência de relação de co-referência entre a *âncora* e a *AI*, dando-se apenas uma estreita relação conceitual;
- c) a interpretação da *AI* se dá como a *construção* de um novo referente (ou conteúdo conceitual) e não como uma busca ou reativação de elementos prévios por parte do receptor;
- d) a realização da *AI* se dá normalmente por elementos não pronominais, sendo rara sua realização pronominal (MARSCUSCHI, 2005, p.60).

Nesse sentido, podem-se dividir as anáforas indiretas em dois grandes grupos, que são classificados por Marcuschi (2005a) como: os *semanticamente fundados* e os *conceitualmente fundados*. No que se refere às anáforas inferenciais, o autor as agrupa com as anáforas do tipo conceitual. Isso se justifica pelo fato de, nos dois grupos, haver a necessidade de se acionar os conhecimentos de mundo do leitor, pois ele deve ser capaz de realizar inferências gerais, tanto nas anáforas conceituais quanto nas inferenciais. Esses tipos podem ser mais bem visualizados na figura, a seguir:

Figura 1: As anáforas segundo Marcuschi <sup>3</sup>



Diante do exposto, Marcuschi (2005a) considera que a anáfora indireta é um caso de referência textual, uma vez que os referentes são constituídos pelos interlocutores, no processo discursivo e no contexto no qual aparecem.

No entanto, sobre essa divisão dos tipos de anáfora, é necessário ressaltar que estabelecer uma distinção clara entre uma e outra não é possível. Segundo Marcuschi (2005a), assegurar rigidamente as diferenças entre os conhecimentos semânticos lexicalizados e os conhecimentos armazenados na memória, por exemplo, não é uma tarefa fácil, porque a linha que separa esses conhecimentos é sutil.

### 2.2.2.1 As anáforas indiretas do tipo semântico

As anáforas indiretas semanticamente fundadas, segundo Marcuschi (2005a), vinculam-se aos papéis semânticos e envolvem estratégias cognitivas, as quais têm fundamento em conhecimentos semânticos ligados ao léxico.

<sup>3</sup> Figura elaborada com base nos pressupostos de Marcuschi, 2005a, p. 81.

De acordo com o referido autor, há, ainda, uma subdivisão dentro das anáforas indiretas do tipo semântico, que são:

a) anáforas indiretas baseadas em papéis temáticos do verbo, devido ao fato de a situação de um termo preencher semanticamente o verbo;

b) anáforas indiretas baseadas em relações semânticas inscritas nos sintagmas nominais definidos. Nesse tipo, aparecem os processos metonímicos e anáforas indiretas baseadas em esquemas cognitivos e modelos mentais, em que se constatam os chamados *frames*, ou seja, o enquadre mental que conduz o leitor a um sistema de representação de natureza convencional. Sobre esse assunto, falou-se detalhadamente em outra seção deste trabalho, intitulada “O Contexto segundo Van Dijk” (item 1.2.2).

A seguir, um exemplo retirado do *corpus* foi reproduzido, a fim de demonstrar a utilização da anáfora do tipo semanticamente fundada, baseada em esquemas cognitivos.

(61)

[...] Em reportagem de Nova York, Marcos Augusto Gonçalves aponta de que forma os periódicos tradicionais estão promovendo o conceito de “jornalismo aberto” para renovar sua imagem no ambiente interativo da blogosfera [...].

A anáfora indireta é ocasionada pela expressão *ambiente interativo da blogosfera*, porque, caso o leitor não saiba o que é interatividade e como ela se efetiva em blogs, ele não conseguirá fazer a compreensão global do texto. Essa anáfora, de acordo com os pressupostos teóricos de Marcuschi (2005a), é do tipo semanticamente fundada, baseada em esquemas cognitivos e modelos mentais, pois, como já exposto, refere-se aos conhecimentos de mundo armazenados na memória de longo prazo do leitor.

### 2.2.2.2 As anáforas indiretas do tipo conceitual

As anáforas indiretas conceitualmente fundadas exigem estratégias cognitivas fundadas em conhecimentos de mundo do usuário da língua. Para melhor classificação dessas anáforas, Marcuschi (2005a) as divide em:

a) anáforas indiretas baseadas em inferências ancoradas no modelo do mundo textual, caso em que as anáforas se fundamentam em um conjunto de conhecimentos textuais mobilizados. Em outras palavras, as anáforas desse tipo fundam-se em conhecimentos reativados por estratégias inferenciais unidas aos conhecimentos textuais mobilizados. Para exemplificar esse tipo de anáfora, retirou-se o seguinte exemplo do *corpus*:

(26)

[...] Assim como a arte estabeleceu relações com a tecnologia, a moda agora é concebida não só por um autor, mas pelas conexões que estabelece com engenheiros [...]

Nesse trecho, a anáfora indireta é ocasionada pela palavra *arte* que não faz remissão a um termo já citado. Ressalta-se, assim, a necessidade de que o leitor acione seus conhecimentos de mundo e, desse modo, considere a moda como uma arte. Observa-se que não há um elemento antecedente ou subsequente que funcione como âncora e, portanto, a palavra *arte* efetiva-se como um novo referente.

b) anáforas indiretas baseadas em elementos textuais ativados por nominalizações, caso em quem há uma relação direta com determinado verbo (*jogou* e *jogos*, como se evidenciará no exemplo). Essa relação é expressa por um processo de nominalização, mas que não se enquadra na classificação de anáfora direta, porque elas não retomam algo específico do texto. Para exemplificar esse tipo de anáfora, o autor remete o leitor ao seguinte exemplo:

O Náutico não fez uma exibição primorosa, mas *jogou* o suficiente para se impor diante da fraca Tuna Luso [...]. Foi a primeira vitória alvirrubra na Segunda Divisão do Brasileiro, depois de quatro *jogos*, e serviu para levantar a moral do time [...] (MARCUSCHI, 2005 a, p. 66).

c) anáforas indiretas realizadas por pronomes introdutores de referentes. Esses pronomes não retomam referentes que já estão presentes no texto, mas ativam novos referentes, devido ao fato de se basearem em elementos prévios do discurso. Para esse tipo de anáfora, Marcuschi (2005a) expõe o exemplo:

Estamos *pescando* há mais de duas horas e nada, porque *eles* simplesmente não mordem a isca (MARCUSCHI, 2005 a, p. 67).

Sobre essas anáforas indiretas pronominais, ressalta-se que, geralmente, interpretá-las e determiná-las só é possível mediante um elemento lexical anterior (*pescando*, nesse caso).

### **2.2.2.3 A anáfora indireta realizada por meio de expressões hiperonímicas e hiponímicas**

Por último, o uso do hipônimo e do hiperônimo também se enquadra como um processo referencial. Esses dois processos ocorrem de maneira consecutiva. A hiperonímia aparece quando o primeiro termo possui sentido mais genérico que o segundo termo. Por exemplo:

A árvore deu muitos frutos. Essa mangueira está realmente maravilhosa.

Observa-se, nesse caso, que, primeiramente, foi citado um item mais amplo (árvore), para só depois especificá-lo por meio de um item mais restrito (mangueira).

A hiponímia, por sua vez, é um processo oposto ao da hiperonímia, pois, a princípio, é utilizado um termo mais específico, para, em seguida, utilizar-se um termo mais abrangente, conforme se observa no exemplo: a mangueira deu muitos frutos. Essa árvore está realmente maravilhosa. Verifica-se, nesse exemplo, primeiro a utilização de um item específico (mangueira) que, posteriormente, é retomado por um item mais abrangente (árvore).

Nesse âmbito, Marcuschi (2005a) afirma que esse é um tipo de anáfora indireta baseada em relações semânticas inscritas em sintagmas nominais definidos, caso que se incluem as relações meronímicas (relações parte-todo) e

hiperonímicas<sup>4</sup>. De acordo com o referido autor, as associações permitidas pelos conhecimentos semânticos de natureza meronímica estão ligadas ao léxico. Para confirmar tal afirmação, o autor faz a seguinte observação:

Vejamos estes exemplos de Schwarz (p. 105):

6. Alfonso Clenin encontrou *um Mercedes azul...* Parecia-lhe que o motorista estava caído sobre *o volante...* [parte integrante] Constatou, porém, de imediato que *o homem* estava morto. *As faces* [parte integrante] estavam trespassadas por um tiro.

7. Não compre *a xícara* amarela. *O cabo* está quebrado. [parte integrante]

8. Compre *a panela* cinza. *O aço* dura muito mais. [material] (MARCUSCHI, 2005, p. 62).

Ainda no que tange à questão meronímica, verifica-se que os pressupostos do referido autor estão baseados na questão cognitiva. Faz-se relevante, também, ressaltar que o termo meronímia utilizado por Marcuschi (2005a) é uma denominação abrangente, pois, para o autor, não é, simplesmente, uma metonímia, ou seja, não é somente um conceito de figura de linguagem. Conforme afirma Ferrari (2011)

A metonímia é, tradicionalmente, definida como deslocamento de significado, no qual, uma palavra normalmente utilizada para designar determinada entidade passa a designar uma entidade contígua (Ullmann, 1957; Lakoff e Johnson, 1980; Taylor, 2003). Tal como no caso da metáfora, os estudos em semântica cognitiva argumentam que a metonímia não é um fenômeno puramente linguístico, mas ocupa lugar central em nossos processos cognitivos (FERRARI, 2011, p. 102).

Assim, baseando-se nos pressupostos da referida autora, essa contiguidade só pode ser estabelecida em termos de associação na experiência, pois projeta conceitos de tal maneira que se pode usar um termo por outro.

Nas análises desenvolvidas, neste trabalho, verificou-se a utilização de hipônimos e hiperônimos nos casos em que há a remissão por meio da meronímia. Evidencia-se essa afirmação, no seguinte exemplo retirado do *corpus*:

(5)

[...] e pretende confrontar a fotografia com outras linguagens próximas, como a pintura, o vídeo e a instalação [...]

<sup>4</sup> Devido ao fato de serem classificados por Marcuschi (2005a) como partes de um mesmo fenômeno, os termos meronímia e hiperonímia/hiponímia foram utilizados nas análises, em alguns momentos, como equivalentes.



Nesse caso, a meronímia pode ser constatada na utilização dos termos *fotografia* e *outras linguagens*. Evidencia-se, assim, que *fotografia* é parte integrante do todo *outras linguagens*, ou seja, há a utilização de um termo menos abrangente que, posteriormente, é retomado por um termo mais amplo. Verifica-se, também, que o enunciador imprime sua opinião nesse trecho, pois se entende que ele considera a *fotografia* um tipo de linguagem, ou seja, uma forma de comunicação humana.

### 2.3 A catáfora

Quando o assunto é processo de referenciação, muitas vezes, os únicos processos mencionados são os anafóricos. No entanto, neste trabalho, fez-se necessário, também, discutir sobre a catáfora. Esse tipo de referenciação é considerado menos frequente, mas, apesar disso, é notável a contribuição dos elementos catafóricos para a efetivação da coesão textual, visto que viabiliza a expansão temática.

Nesse âmbito, segundo Marcuschi (2008), a catáfora é capaz de evocar um elemento, que ainda não foi introduzida e é, justamente, isso o que a diferencia da anáfora, pois os processos catafóricos desempenham um movimento “para frente”, anunciando o assunto que será exposto. Essa afirmação pode ser mais bem visualizada, no seguinte exemplo, retirado do *corpus*:

(16)

[...] A seleção divide-se em dois grupos: artistas que apresentam obras já prontas e outros convidados a realizar trabalhos de forma colaborativa com empresas e indústrias gaúchas [...].

Nesse exemplo, a catáfora pode ser constatada na utilização do termo *dois grupos* que possui como elementos subsequentes *artistas que apresentam obras já prontas e outros*.

Assim, verifica-se o fato de a catáfora representar um movimento projetivo, mas, ao mesmo tempo, dependente. Em outras palavras, a efetivação do sentido de um termo catafórico ocasiona-se, somente, após a interpretação do termo posterior. Todavia, o fato de apresentar-se na porção posterior não causa prejuízo ao entendimento do texto, visto que, assim como a anáfora, estabelece relações coesivas entre os elementos textuais.

## 2.4 Referência e referenciação na perspectiva de Koch e Marcuschi

Além de todas as estratégias já expostas neste trabalho, análises desenvolvidas nesta pesquisa foram realizadas, também, com base em alguns parâmetros propostos por Koch e Marcuschi (2006). Esses parâmetros são: estratégia da descrição definida, estratégia da nominalização, estratégia da associação e estratégia pronominal.<sup>5</sup>

Segundo Koch e Marcuschi (2006), as estratégias de descrição definida ou o uso de expressões nominais definidas:

caracterizam-se por operar uma seleção, dentre as diversas propriedades de um referente – reais, co(n)-textualmente determinadas ou intencionalmente atribuídas pelo locutor –, daquela ou daquelas que, em dada situação de interação, são relevantes para os seus propósitos, isto é, para viabilizar o seu projeto de dizer (KOCH e MARCUSCHI, 2006, p. 389).

Em outras palavras, a estratégia de descrição definida é constituída a partir de, no mínimo, um determinante definido e um nome. Essa estrutura pode aparecer, também, com outros elementos. Assim, para os autores, esses elementos podem aparecer com as seguintes configurações: determinante e nome; determinante, modificador (es), nome e modificador (es). Lembrando que o determinante pode ser um artigo definido ou pronome demonstrativo, enquanto o modificador pode ser um adjetivo, um sintagma pronominal ou uma oração relativa.

Para exemplificar esses pressupostos dos referidos autores, retirou-se do *corpus* o seguinte exemplo presente no texto dois:

(9)  
[...] Partindo dessa premissa, a mostra traz a reflexão sobre as possibilidades de a arte abrir novas posições [...].

A estratégia de descrição definida é constituída por um determinante definido ligado a um nome. O determinante, nesse caso, é um pronome demonstrativo e o nome é representado pelo substantivo *premissa* (nesse caso, o que o autor

---

<sup>5</sup> No *corpus* desta pesquisa foi constatado, somente, o emprego da estratégia de descrição definida. Por esse motivo, os exemplos para outras estratégias foram retirados de Koch e Marcuschi (2006).

determina como *premissa* refere-se a quem não pertence a uma determinada cultura, levando-o a ser considerado um bárbaro).

A estratégia de nominalização ou o uso de formas nominalizadas, por sua vez, ainda segundo Koch e Marcuschi (2006)

erige em referentes ou objetos de discurso conjuntos de informações expressas no texto precedente (informações-suporte) que, anteriormente, não possuíam tal estatuto (KOCH e MARCUSCHI, 2006, p. 385).

Para exemplificar essa estratégia, os referidos autores remetem o leitor um exemplo em que o professor comenta a questão da oferta e do uso da moeda no cotidiano:

Inf. – quais as as razões que levam as pessoas a ... *demandarem moeda* a procurarem moeda [...] ou seja quais os motivos que explicam a *demanda de moeda* [...] (KOCH e MARCUSCHI, 2006, p. 386).

As expressões nominalizadas são, então, expressões as quais surgem a partir de um sintagma nominal que, na maioria das vezes, são um nome deverbal.

Em relação à estratégia de associação ou o uso de anáforas nominais associativas, Koch e Marcuschi (2006) afirmam serem aquelas que, apesar da inexistência da correferenciação, possibilitam a progressão dos referentes. Nesse caso, a relação se estabelece no cotexto, que proporciona os indicadores para a referenciação. Trata-se, portanto, de um processo cognitivo e discursivo, uma vez que, para “preencher” o sentido, o leitor recorre ao conhecimento armazenado em sua memória. Assim, é do discurso que se extrai o conteúdo inferido, conforme se evidencia no exemplo:

Inf. – então ali tinha essa *igrejinha* ... então quando nós nós íamos à *Missa* [...] interessante que a preocupação nossa era de saber a COR da:: indumentária do *padre* ... (KOCH e MARCUSCHI, 2006, p. 388).

Por fim, a estratégia pronominal ou o uso de pronomes, ainda de acordo com Koch e Marcuschi (2006), possui caráter anafórico, mas não há um traço essencial de anaforicidade. Isto quer dizer que, nessa estratégia, há a presença de um pronome que retoma todo o cotexto, ou seja, não há um item específico ao qual ele

se relaciona. Assim, o pronome serve como um ponto de referência que permite fazer a associação, visto que, nesse caso, opera-se com processos cognitivos, extraindo do contexto a informação inferida. Como exemplo dessa estratégia, os autores apresentam o seguinte exemplo:

Inf. – [...] eu gosto de qualquer tipo de fruta ... mas como muita laranja [...] essas frutas assim que são mais conhecidas *aqui no Rio* [...] a gente observa que as frutas de outros estados são totalmente diferentes [...] com nomes estranhíssimos e os que *nós* {= os cariocas} *temos aqui* têm nomes diferentes na/ noutras regiões ... né? [...] (KOCH e MARCUSCHI, 2006, p. 386).

Para Koch e Marcuschi (2006), nesse exemplo, a expressão “aqui no Rio” é a informação cotextual, responsável por indicar que o pronome “nós” deve ser interpretado como “cariocas”.

Após toda a fundamentação teórica evidenciada nos itens 2.2.1 e 2.2.2 acerca dos tipos de anáfora (direta/indireta), faz-se necessário ressaltar que não existe uma diferença primordial entre esses tipos, pois deve-se considerar que essas anáforas estão integradas à *hipótese do continuum anafórico*. Conforme Marcuschi (2005a)

Pode-se [...] defender que não há uma diferença essencial entre os diversos tipos de *Anáforas Indiretas*, ampliando assim esta visão, com Schwaz, afirmando que não há uma dicotomia estrita entre as anáforas ditas *diretas (AD)* e *indiretas (AI)* (MARCUSCHI, 2005a, p. 78).

Nesse âmbito, a principal distinção que pode ser evidenciada entre essas duas anáforas é o fato de a anáfora direta reativar referentes já introduzidos e, assim, estabelecer uma espécie de relação referencial mais precisa. A anáfora indireta, por sua vez, é processual, pois insere referentes novos, mediante a junção de diversos processos cognitivos e das âncoras textuais.

À luz do exposto, no próximo capítulo, falar-se-á dos procedimentos metodológicos dessa pesquisa, bem como dos gêneros eleitos como *corpus*.

## Capítulo III

### 3. Procedimentos metodológicos

As análises presentes nesta pesquisa perpassam por dois momentos. O primeiro de caráter essencialmente quantitativo, de busca e coleta de ocorrências dos processos estudados. Como já exposto, essa coleta foi possível mediante as edições impressas e virtuais da revista *Select*, devido ao fato de o acesso a essa publicação ser um pouco restrito, pois comprá-la em bancas não é algo muito fácil. Posteriormente, evidencia-se o segundo momento, de caráter qualitativo, que se alia ao objetivo maior desta pesquisa, que é o de analisar os diferentes recursos referenciais que “tecem” tais processamentos discursivos e a organização desses textos.

No que se refere ao gênero artigo de opinião, justifica-se essa escolha pelo fato de esse ser um gênero que visa atingir o público leitor e fazer que ele corrobore as opiniões pretendidas pelo autor do artigo. Além disso, é um gênero muito recorrente na mídia e, por isso, bastante disseminado nos meios de comunicação escrita.

O gênero editorial, por sua vez, foi escolhido devido ao fato de direcionar os leitores para os textos presentes na revista, ou seja, por meio de alguns direcionamentos, verificam-se, mesmo que sutilmente, as opiniões dos autores dos textos. O editorialista é o catalisador das opiniões de outros escritores da revista (ou do jornal) e, por esse motivo, precisa estar atento ao que está sendo escrito, precisa manter-se informado sobre o que será publicado. Ademais, por meio de seus textos, o editorialista firma-se como uma espécie de juiz, determinando o que é mais importante no conteúdo da revista, o que merece ou não ser lido. No caso da *Select*, há uma editorialista, que exerce, também, a função de diretora de redação. Assim, verifica-se o poder monetário que essa função lhe concede e, conseqüentemente, o poder de disseminar conceitos que considera importantes.

Nesses dois gêneros, evidenciou-se que a temática em questão é muito ampla. Por esse motivo, procurou-se levar em consideração os vários temas tratados pela revista *Select* como pertencentes à moda, pois a revista considera que moda é mais do que combinações de roupas. Assim, os textos utilizados nestas

análises estão ao abrigo da moda, por isso fala-se em arte e em museu, por exemplo. Ademais, essa temática apresenta um caráter extremamente lucrativo, pois mobiliza milhões na economia mundial, além de impor tendências e exercer grande influência sobre os consumidores.

Evidencia-se, também, que a *Select* é portadora de uma interdisciplinaridade de áreas, visto que o conceito de moda permeia todas as edições, desde as capas, que não são nada óbvias, até a última página. Embora este não seja um trabalho de semiótica, verificou-se que as capas expostas a seguir, chamam a atenção do leitor e o direcionam para o intertexto.

**Figura 2: Revista Select (Edição 13, ago/set 2013)**



**Figura 3: Revista Select (Edição 16, fev/mar 2014)**



Quanto aos passos percorridos nas análises presentes nesta pesquisa, eles estão divididos e dispostos na seguinte ordem.

Inicialmente, apresentam-se os textos que serão analisados, de maneira integral. Ponderou-se o fato de a leitura completa dos textos tornar-se, possivelmente, cansativa. No entanto, ressalta-se que a coerência pode estar em qualquer extensão do contexto, o que justifica a opção de expor os textos integrais. Em seguida, esses textos são retomados por meio de excertos que facilitam o acompanhamento das análises desenvolvidas.

Em um segundo momento, realizou-se a busca dos referentes introduzidos em cada texto com suas estratégias referenciais, as quais podem ser anafóricas e catafóricas, responsáveis pela progressão textual das produções escritas. Examinaram-se os tipos de anáfora (direta/indireta) nos moldes descritos no capítulo II desta pesquisa, os quais são: a anáfora encapsuladora, a anáfora zero, as

expressões sinonímicas, o uso de pronome, a repetição, as expressões hiperonímicas, hponímicas e meronímicas, juntamente com as anáforas indiretas, a catáfora e as estratégias propostas por Koch e Marcuschi (2006).

Os elementos localizados nesse processo encontram-se contabilizados em cada texto e dispostos em quadros, a fim de que essas formas sejam mais bem visualizadas e possam evidenciar o processo de referência de maior ocorrência de uso.

Posteriormente, realiza-se a análise que busca justificar a presença e/ou ausência de determinadas estratégias. Essa análise procura descrever como as diferentes “funcionalidades” desses expedientes concorrem para a coesão e coerência textuais e como, ao categorizarem e recategorizarem os conteúdos do cotexto e contexto em que os gêneros em foco estão inseridos, concorrem e favorecem o encadeamento argumentativo desses textos. Assim, observou-se a relação entre os processos referenciais aplicados e as estratégias argumentativas desses escritores, uma vez que, por meio dos rótulos, por exemplo, as opiniões e avaliações dos autores podem ser evidenciadas.

Por fim, o quadro a seguir, evidencia os textos que serão analisados no próximo capítulo.

#### **Quadro 1: Relação de textos analisados no capítulo IV**

	<b>ARTIGOS</b>
Texto 1	<i>Outros pontos de vista</i>
Texto 2	<i>O inferno são os outros</i>
Texto 3	<i>Arte e indústria</i>
Texto 4	<i>Todas as artes</i>
Texto 5	<i>Vestidos para conectar</i>
Texto 6	<i>Dervixes rodopiantes</i>
Texto 7	<i>E-IANSÁ (2010)</i>
Texto 8	<i>PROJETO PELE (2006)</i>
Texto 11	<i>Rodolpho Parigi no Pivô</i>
Texto 12	<i>Estela Sokol e a cor das geleiras</i>



Texto 13	<i>Flavia Ribeiro: a casa como obra</i>
Texto 14	<i>Relíquia Baiana de volta à vida</i>
Texto 15	<i>Antonio Dias: mantendo a linha</i>
Texto 16	<i>Mãos ao alto</i>
Texto 17	<i>Quarenta anos de vanguarda</i>
Texto 18	<i>Dish Doctor</i>
	<b>EDITORIAIS</b>
Texto 9	<i>O mundo como museu</i>
Texto 10	<i>Curadoria da informação</i>
Texto 19	<i>Quem tem medo de paranoia?</i>
Texto 20	<i>Poder transformador</i>

### 3.1 O gênero

A língua constitui-se mediante a interação entre seus usuários e, por esse motivo, é uma atividade social. Não há como os seres humanos estabelecerem comunicação sem considerarem os sentidos que essa língua expressa. Sentidos que são adquiridos ao longo da história humana. Assim, mesmo ao dizer um simples “olá”, a fim de cumprimentar alguém, utiliza-se um recurso constituído a partir das relações estabelecidas socialmente. Isso acontece porque até mesmo a entonação utilizada na verbalização evidencia, entre outras coisas, a relação de intimidade entre as pessoas, bem como o humor do falante naquele momento. Todos esses fatores demonstram como a língua (inclusive a entonação) vem se organizando ao longo dos anos.

Nesse sentido, como um meio de comunicação, encontram-se os gêneros, que são objetos utilizados pelos usuários da língua, a fim de efetivar essa comunicação. Assim, eles são instrumentos construídos socialmente, conforme se revela a necessidade humana, e podem ser definidos como artefatos que medeiam a comunicação entre os indivíduos, ou seja, esses instrumentos só se concretizam na medida em que o falante se apropria deles.

De acordo com Marcuschi (2005b), os gêneros textuais nascem conforme as necessidades e as atividades socioculturais e, também, devido às inovações tecnológicas. Segundo o estudioso, esse surgimento dos novos gêneros pode ser percebido ao se comparar a quantidade de gêneros que existiam antes e depois da comunicação escrita, visto que esse evento textual passou por várias fases. Nos tempos primitivos, por exemplo, não se utilizava a palavra escrita e, desse modo, a comunicação era mais restrita.

A definição de gênero do discurso ou gênero textual tem sido discutida desde Platão e Aristóteles. Inúmeras designações surgiram ao longo dos anos, dentre elas, encontra-se, por exemplo, a clássica diferenciação entre prosa e poesia, entre lírica, texto épico e drama, entre comédia e tragédia, a oposição entre os estilos humilde, médio e elevado que alça à Idade Média. Além disso, falava-se, também, da diferença, na Retórica Antiga, entre os discursos deliberativo, judiciário e epidíctico.

Isso comprova que o estudo acerca dos gêneros é um tema frequente, visto que é uma preocupação que surgiu com os antigos e atinge os atuais estudiosos da linguagem.

A discussão sobre gênero textual no âmbito escolar, não obstante pode ser considerada relativamente nova, tendo como um dos principais estudiosos Mikhail Bakhtin. Assim, mesmo sem se falar categoricamente sobre o assunto, os gêneros sempre permearam a vida humana, estando presentes tanto nas manifestações orais, quanto nas da escrita. Desse modo, sempre que se estabelece a comunicação, faz-se uso de um gênero. Esse fato se evidencia desde os tempos mais primitivos, em que não havia nem mesmo o uso da palavra escrita. Por exemplo, para transmitir ensinamentos, eram utilizados discursos orais e, até mesmo, a contação de histórias com fundo moral.

Com o passar dos anos e a evolução da sociedade, surgiu a escrita e com ela surgiram inúmeros outros gêneros que são típicos da palavra escrita. Desse modo, aumentaram as possibilidades de comunicação entre as falantes.

No século XV, com a ascensão da cultura impressa, houve uma expansão dos gêneros, pois as possibilidades de expressão humana adquiriram novas e vastas formas. Foi, no entanto, somente a partir do século XVIII, com a industrialização, que esses gêneros tiveram maior desenvolvimento.

No momento presente, devido à ampla expansão da cultura eletrônica, vive-se um notável surgimento de novos gêneros orais e escritos. Nesse sentido, hoje há um número infinito de gêneros que circulam nesses meios orais e escritos. Para Marcuschi (2005b), esse advento dos gêneros textuais comprova que eles aparecem, fixam-se e incluem-se funcionalmente nas culturas em que se desenvolvem. Pode-se dizer, então, que o gênero aparece sempre para atender às necessidades e expectativas dos falantes e ouvintes.

Isso mostra as diversas e infinitas (mas organizadas) possibilidades de produção e de manifestação da linguagem. Desse modo, Bakhtin (1997) amplia os limites da competência linguística dos indivíduos para além da formação de frases, encaminhando para o que o autor determina como “tipos relativamente estáveis de enunciados”, em outras palavras, os gêneros discursivos.

Nesse sentido são relevantes os estudos desenvolvidos pelo referido autor, pois, para ele, o sujeito utiliza a língua, por meio de enunciados capazes de espelhar as condições e as finalidades de cada esfera das atividades humanas. Para Bakhtin (1992), os gêneros discursivos refletem essas necessidades do ser humano, seja por meio do conteúdo temático ou estilo linguístico, seja por meio da estrutura composicional. Em outras palavras, o estudioso evidencia o fato de o estilo, a estrutura e o tema definirem as características de um enunciado em determinada situação comunicativa.

A respeito desse assunto, Bakhtin (1992) discorre sobre a importância do estilo na composição de um gênero. O autor afirma

Quando há estilo há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruímos e renovamos o próprio gênero (BAKHTIN, 1992, p. 286).

Assim, é possível afirmar que a ligação entre gênero e estilo é inevitável, de acordo com Bakhtin (1992), pois ao fazer tal afirmação, o autor se vale do fato de cada esfera da comunicação e da atividade humana ter seu estilo particular. A esse respeito, o estudioso expõe

cada esfera conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos. Uma dada função [...] e dadas

condições específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico (BAKHTIN, 1992, p. 284).

A partir das considerações realizadas neste capítulo, percebe-se que os gêneros textuais são formas distintas de uso da linguagem, formas que variam de acordo com as diferentes esferas de atividade do homem. Assim, é possível afirmar que, segundo Bakhtin (1992)

se os gêneros do discurso não existissem e se nós não tivéssemos o seu domínio e se fosse preciso criá-los pela primeira vez em cada processo da fala, se nos fosse preciso construir cada um de nossos enunciados, a troca verbal seria quase impossível (BAKHTIN, 1992, p.302).

### **3.2 O gênero editorial**

O gênero editorial é um recurso jornalístico que pode ser classificado como pertencente ao jornalismo opinativo, pois, segundo Pinto (2004), possui característica organizacional argumentativa e funcional convincente. Ao fazer tal afirmação, a autora dá destaque ao ponto de vista ideológico, econômico e político de determinado jornal, bem como de determinada revista. A esse respeito, Araújo (2007) expõe que:

O editorial é resultado de uma atividade lingüística produzida com dada intenção, sob determinadas condições necessárias a que se atinja o propósito visado (ARAÚJO, 2007, p. 7).

Assim, o caráter argumentativo de um editorial é definido mediante a opinião geral do jornal ou da revista e não apenas de um único escritor. Há, no entanto, o editorialista que é o responsável pelo assunto e pelos argumentos defendidos nesse gênero. Faz-se necessário ressaltar, sobretudo, que, muitas vezes, esse editorialista não é um ser específico, mas sim um grupo de pessoas que podem partilhar ou não da mesma opinião acerca de um tema, ou seja, o leitor deve entender que o autor do editorial é a empresa jornalística. Isso ocorre porque, em muitos casos, esse gênero

não recebe uma assinatura explicitando a sua autoria, nem demonstra traços subjetivos.

A esses profissionais se atribui a função de transmitir ao leitor a opinião geral do veículo de comunicação que, como já dito, dependerá de diferentes fatores como o interesse de terceiros (anunciantes, acionistas), da ideologia do jornal ou da revista, do público que se quer atingir, entre outros. Dessa forma, observa-se o fato de o gênero editorial buscar evidenciar o ponto de vista de um órgão comunicativo, acerca de uma problemática relevante e atual.

Nesse sentido, Araújo (2007) afirma que o editorialista tem a função de construir um discurso em que concilie as opiniões de todos que sustentam a instituição jornalística (financeiramente, por exemplo). Em outras palavras, confere ao editorialista posicionar-se diante de temas polêmicos, à medida que adota ou rejeita os temas em foco tanto na esfera local, como na mundial.

No que se refere à estrutura composicional, alguns autores como Perfeito (2007) e Pinto (2004), de forma geral, atribuem ao gênero editorial características como apresentação do assunto, argumentação, sustentações, justificativas e conclusão. Em relação ao vocabulário, pode-se destacar a objetividade alcançada por meio de frases curtas.

Desse modo, pode-se afirmar que o gênero em questão não possui uma estrutura absolutamente fixa, assim como a produção do editorial não apresenta regras específicas, pois pode variar de acordo com o meio de circulação. Um editorial publicado em uma revista difere de um editorial publicado em um jornal, porque se altera a quantidade de linhas, por exemplo. Assim, o ponto em comum entre editoriais presentes em jornais e revistas pode ser evidenciado apenas no fato de ele estar sempre de acordo com as temáticas e os preceitos do veículo em que é elaborado e no qual é divulgado.

A essas características composicionais, segundo Araújo (2007), atribui-se o “poder” de seduzir o leitor que, então, concorda com a posição sustentada pelo jornal ou pela revista. Há de se ressaltar, todavia, que o leitor desse tipo de gênero espera encontrar uma análise dos fatos, visto que não se satisfaz apenas com informações. Além disso, essas características composicionais, de acordo com a autora, são capazes de persuadir instituições públicas e privadas e fazê-las

concordar com o interesse coletivo ou somente o interesse do veículo de comunicação.

### **3.3 O gênero artigo de opinião**

Componente importante do grupo de textos que compõe a esfera jornalística, o gênero artigo de opinião caracteriza-se por ser, predominantemente, argumentativo. Silva (2008) defende o fato de o artigo de opinião ser um gênero pouco extenso e que apresenta julgamentos próximos da provisoriedade, pois é escrito no momento em que os fatos ainda estão acontecendo.

Desse modo, é comum encontrar circulando no rádio, na TV, nas revistas e nos jornais, temas polêmicos, que exigem um posicionamento por parte dos ouvintes, espectadores e leitores, por isso, o autor desse gênero, geralmente, apresenta seu ponto de vista sobre o tema em questão por meio do artigo de opinião. Então, ao expressar seu ponto de vista acerca de determinado assunto (político, social, econômico), o autor tem a intenção (assim como o editorial) de persuadir o leitor e fazê-lo compartilhar seus preceitos.

Para atingir seus propósitos comunicativos, o autor precisa apresentar bons argumentos, que consistem em verdades e opiniões. Assim, é comum presenciar descrições detalhadas, apelo emotivo, acusações, humor satírico, ironia e fontes de informações precisas. Por esse motivo, as ideias defendidas no artigo de opinião são de total responsabilidade de seu produtor. Desse modo, ele deve manter a veracidade dos elementos apresentados. Evidencia-se, então, que o artigo de opinião é fundamentado em impressões do autor do texto e, por isso, são passíveis de contestação.

Nesse sentido, o leitor precisa de “garantias” para concordar com as opiniões expostas no gênero e, para tal, reconhece o autor do artigo de opinião como uma voz autorizada a tecer comentários sobre determinado assunto. Nesse ponto, artigo de opinião e editorial, muitas vezes, divergem, visto que, como já exposto, no gênero editorial não há um autor específico, mas sim uma voz genérica.

Todavia, faz-se relevante ressaltar que, em alguns artigos deste *corpus*, não há a identificação do autor. Ponderou-se, então, o fato de o articulista precisar defender seus pontos de vista, pois as informações veiculadas são sua responsabilidade. Assim, caso o autor não tenha “voz” suficiente para criticar, pode se omitir.

No que se refere ao meio de circulação, os artigos, na maioria das vezes, são veiculados em jornais diários e revistas mensais/semanais. Esses meios de divulgação podem publicar artigos, classificando-os por tema, por exemplo: cultura, política, economia, esportes, tema geral, entre outros.

Assim como no gênero editorial, os leitores do gênero artigo de opinião são exigentes, já que não concordam com pontos de vista sem fundamentos. Além disso, para sentir-se seguro, o leitor de tal gênero busca uma empatia com o articulista, fazendo com que alguns deles tenham mais leitores fiéis do que outros.

No que tange à estrutura composicional do gênero em questão, faz-se necessário ressaltar que, assim como o editorial, o artigo de opinião não possui uma regra fixa para sua produção. Apesar disso, esse gênero apresenta uma estrutura composicional básica: parágrafo inicial, responsável pela contextualização do tema; parágrafos seguintes, veiculadores da crítica, dos argumentos e das justificativas; e a conclusão.

Além disso, no gênero artigo de opinião, percebe-se que o vocabulário possui caráter objetivo, pois, na hora de redigir esses textos, o autor opta por frases curtas e, conseqüentemente, mais dinâmicas.

Por fim, destaca-se nesta seção a importância de compreender como a sociedade cria seus discursos e como os transmite por meio de diferentes esferas públicas e privadas. Logo, os editoriais e os artigos de opinião, assim como outros gêneros textuais, são construídos sócio-historicamente, automodificando-se com o decorrer do tempo, conforme se alteram os interesses da sociedade.

## Capítulo IV

### 4. Análises das ocorrências

Este capítulo tem como objetivo apresentar as análises desenvolvidas nesta pesquisa. Como já exposto em outra seção, o *corpus* analisado é composto por 20 textos da revista *Select*, os quais pertencem aos gêneros editorial e artigo de opinião e apresentam-se da seguinte maneira: os oito primeiros textos são do gênero artigo de opinião; os textos nove e dez são do gênero editorial; os textos enumerados de onze a dezoito são, novamente, do gênero artigo de opinião e, por fim, os dois últimos textos são editoriais.

As revistas foram selecionadas entre os meses de agosto de 2013 e de maio de 2014. Nesse período, como já citado, conseguiram-se apenas quatro edições dessa revista, devido ao fato de tratar-se de uma publicação bi/trimestral.

A fim de tornar mais didática a demonstração das análises, serão expostos, aqui, integralmente, os textos utilizados como *corpus*. Em seguida, serão evidenciados trechos que apresentam a utilização de alguma estratégia remissiva, juntamente com as análises realizadas e os quadros que demonstram a quantificação dos dados.

#### Texto 1: **Outros pontos de vista**<sup>6</sup>

Organizada por Ricardo Resende, curador convidado por Teixeira Coelho, o Masp recebe a primeira edição da Bienal Internacional de Fotografia. O evento marca o redirecionamento da parceria entre o museu e a Pirelli, e pretende confrontar a fotografia com outras linguagens próximas, como a pintura, o vídeo e a instalação. Participam da exposição 30 artistas do Brasil e do exterior, como Cia de Foto, Pedro Motta (foto) e Albano Afonso.

**1ª Bienal Internacional de Fotografia**, Masp, Av. Paulista, 1.578, São Paulo, [www.masp.art.br](http://www.masp.art.br).

Os trechos que seguem foram retirados do artigo, a fim de facilitar a compreensão das análises.

---

<sup>6</sup> Pode-se evidenciar que, em alguns artigos deste *corpus*, não são revelados os autores. Essa omissão sugere que os autores foram ocultados, propositalmente. Considerou-se o fato de a revista não ser muito conhecida e, talvez, essa seja uma justificativa para o autor não se mostrar. O articulista precisa ter um “nome de peso” para assumir a voz, para poder criticar. Acredita-se, ainda, que o articulista e a editorialista sejam, em alguns textos, a mesma pessoa.



(1)

Organizada por Ricardo Resende, curador convidado por Teixeira Coelho, o Masp recebe a primeira edição da Bienal Internacional de Fotografia [...].

O primeiro trecho analisado é o período inicial do texto *Outros pontos de vista*. Verifica-se, nesse trecho, que o autor utiliza uma oração reduzida de particípio para iniciar o enunciado. Nesse caso, há uma espécie de moldura capaz de direcionar o leitor para o período posterior, ou seja, primeiramente, é feito um enquadre do que será dito depois.

Nesse âmbito, faz-se necessário retomar as considerações de Halliday (1985) acerca de Tema e Rema. Como já mencionado, o Tema é o elemento que funciona como ponto de partida da mensagem, ou seja, é aquilo que será tratado na oração e, os demais elementos da mensagem, ou seja, a parte responsável por desenvolver o Tema, é chamado Rema. Usualmente, verifica-se a preferência dos enunciadores em iniciar uma mensagem por meio do Tema, que recebe a função de apresentar o assunto tratado no Rema. Em outras palavras, de acordo com o referido autor, o Tema é responsável por contextualizar o Rema, é a informação já conhecida pelo leitor, ao passo que o Rema é a informação nova.

Assim, constata-se, no excerto em questão, uma inversão do Tema e do Rema, visto que o autor do trecho inicia o enunciado por meio do Rema, ou seja, o sujeito da oração não está topicalizado. Acredita-se, desse modo, tratar-se da realização de um *frame*, que, segundo Marcuschi (2005a) representa a tentativa de acionamentos de informações armazenadas na memória de longo prazo do leitor.

Nesse sentido, evidencia-se nesse excerto, em um primeiro momento, a criação de um *frame* referente à moda<sup>7</sup>, que será reativado ao longo do texto. Essa reativação da memória do leitor é necessária para que ele entenda o “universo” ao qual pertence a revista<sup>8</sup>, além do tema tratado no texto. Ainda de acordo com

<sup>7</sup> “Moda” *Michaelis* (2014): [...] (1) Uso corrente. (2) Forma atual do vestuário. (3) Fantasia, gosto ou maneira como cada um faz as coisas. (4) Cantiga, ária, modinha. (5) [...] O valor mais frequente numa série de observações. (6) [...]Variações contínuas de pouca duração que ocorrem na forma de certos elementos culturais (indumentária, habitação, fala, recreação etc.). Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=moda>

<sup>8</sup> A revista *Select*, corpus desta pesquisa, é permeada por toda uma questão estética. No entanto, o objetivo deste trabalho não é o de tratar da estética por meio dos preceitos filosóficos (o belo, a perfeição, a consideração do poeta como artífice), mas sim de, em linhas gerais, evidenciar que ela permeia todo o conceito de moda.

Marcuschi (2005a), a reativação não está ligada, diretamente, aos itens específicos presentes no enunciado, mas esses itens lexicais podem corroborar a ativação, tornando-se uma espécie de expansão dos conhecimentos semânticos do leitor. Evidencia-se, portanto, que a moldura criada por meio da utilização de uma oração reduzida de participio é referente ao mundo da moda e não apenas a roupas e calçados.

(2)

[...] o Masp recebe a primeira edição da Bienal Internacional de Fotografia. O evento marca o redirecionamento da parceria entre o museu e a Pirelli, e pretende confrontar a fotografia com outras linguagens próximas, como a pintura, o vídeo e a instalação [...].

Nesse excerto, observa-se que a estratégia remissiva utilizada manifesta-se por meio de uma recategorização. Em outras palavras, verifica-se que o enunciado *primeira edição da Bienal Internacional de Fotografia* é retomado por meio de o *evento*. Esse tipo de estratégia é denominada, por Conte (2003), encapsulamento anafórico e, por Francis (2003), rótulo<sup>9</sup>, nesse caso, um rótulo retrospectivo.

De acordo com as autoras, quando um sintagma nominal funciona como um elemento coesivo, recategorizando uma porção precedente, esse sintagma age como uma paráfrase resumidora. No excerto em questão, exige-se que o leitor acione sua capacidade de interpretação não só da expressão propriamente dita, mas também a da informação cotextual precedente. Além disso, faz-se necessário, segundo Koch (2005), a ativação da memória do interlocutor para que ele compreenda tal recategorização.

(3)

Organizada por Ricardo Resende, curador convidado por Teixeira Coelho, o Masp recebe a primeira edição da Bienal Internacional de Fotografia. O evento marca o redirecionamento da parceria entre o museu e a Pirelli [...]

---

<sup>9</sup> Quando se trata de reconstrução dos objetos do discurso, as autoras Conte (2003) e Francis (2003) atribuem a essas reconstruções terminologias distintas. Em outras palavras, as formas nominais capazes de categorizar ou recategorizar segmentos precedentes ou subsequentes do cotexto, resumindo-os e encapsulando-os recebem de Conte (2003) a denominação de “encapsulamento anafórico” e de Francis (2003) a terminologia de “rótulo”, o qual pode ser prospectivo ou retrospectivo. Assim, nesta pesquisa, os dois termos foram utilizados como sinônimos, por se acreditar que os termos “completam-se”.

Nesse trecho, observa-se a utilização de uma sinonímia como estratégia remissiva, isso porque o termo *Masp* é retomado por meio do termo *museu*. No entanto, essa estratégia só pode ser compreendida se o leitor considerar o contexto no qual está inserida tal remissão. Isso ocorre devido ao fato de quase não haver palavras que sejam totalmente equivalentes, pois, como já exposto, de acordo com Johnson (*in* Ullmann, 1987) é incomum que uma palavra seja, totalmente, equivalente à outra.

Nesse âmbito, o leitor precisa exercitar sua interpretação, acionar seu conhecimento de mundo, considerar o contexto e, assim, compreender o processo remissivo utilizado no trecho em análise. Além disso, o interlocutor deve considerar que, no momento em que o enunciador escolhe uma palavra para retomar outra, esse produtor expõe suas marcas e opiniões e, por esse motivo, possui determinada intenção ao recorrer a determinado sinônimo como estratégia referencial.

(4)

[...] O evento marca o redirecionamento da parceria entre o museu e a Pirelli, e pretende confrontar a fotografia com outras linguagens próximas, como a pintura, o vídeo e a instalação [...]

No excerto, evidencia-se a utilização de uma anáfora zero, visto que o termo *o evento* está elíptico em [...] e *o evento pretende* [...].

Esse processo remissivo consiste na omissão de palavras, a fim de evitar a repetição de um termo já mencionado. A utilização dessa estratégia não causa prejuízo ao leitor, pois ele pode entender o que está sendo enunciado, por meio do contexto. O que há, todavia, é a exigência de que esse leitor se esforce mais para compreender qual é o referente e qual é o termo referenciado.

Assim, verifica-se que o uso da anáfora zero como processo referencial é comum, uma vez que, quando utilizado de maneira correta, não ocasiona dano algum ao leitor no momento da compreensão do texto.

(5)

[...] e pretende confrontar a fotografia com outras linguagens próximas, como a pintura, o vídeo e a instalação [...]

No exemplo cinco, pode-se verificar a existência de dois processos

remissivos: a meronímia e a catáfora.

A meronímia manifesta-se por meio da utilização dos termos *fotografia* e *outras linguagens*. Nesse sentido, é possível perceber que *fotografia* é uma parte do todo *outras linguagens*, ou seja, há a utilização de um termo menos abrangente e, em seguida, a utilização de um termo mais amplo para se fazer a remissão. Verifica-se, ainda, que o enunciador imprime sua opinião em tal trecho, pois é possível afirmar que ele considera a *fotografia* um tipo de linguagem, ou seja, uma forma de comunicação utilizada pelo ser humano.

Nesse mesmo exemplo, observa-se o uso da catáfora por meio da expressão *outras linguagens* que tem como termos subseqüentes *pintura, o vídeo e a instalação*. No trecho em questão, verifica-se a dependência da catáfora em relação aos termos que lhe especificam, devido ao fato de esse processo referencial estabelecer uma relação não autônoma com os elementos seguintes. Nesse sentido, faz-se necessário, primeiramente, o entendimento do termo ao qual se faz referência, para, consecutivamente, compreender-se os elementos catafóricos, visto que, diferente da anáfora, o termo utilizado para fazer referência só aparece posteriormente.

(6)

[...] Participam da exposição 30 artistas do Brasil e do exterior, como Cia de Foto, Pedro Motta (foto) e Albano Afonso.

Nesse último excerto do texto, verifica-se a utilização de dois processos referenciais diferentes: a sinonímia e a meronímia.

A sinonímia apresenta-se por meio do termo *exposição*, utilizado para referenciar os termos já citados *a primeira edição da Bienal Internacional de Fotografia* e *evento*. Nesse caso, ressalta-se, novamente, o fato de essas expressões não estarem dicionarizadas como sendo sinônimos, ou seja, a equivalência entre elas só pode ser observada mediante a consideração do contexto.

A meronímia aparece, mais uma vez, no texto em análise. Isso pode ser observado no termo *artistas* que é uma denominação abrangente (um hiperônimo),

retomado, em seguida, pelas palavras especificadoras *Cia de Foto*, *Pedro Motta* e *Albano Afonso* (os hipônimos).

No que se refere ao uso da meronímia, observa-se que esse processo é introduzido por uma exemplificação, efetivada por meio da conjunção *como*. Além disso, há de se considerar a avaliação demonstrada pelo produtor do texto, pois ele julga os termos especificadores como *artistas*. Assim, de maneira sutil, percebe-se o juízo de valor que o enunciador revela em seu texto, devido ao fato de ele incluir tais hipônimos no universo de artistas e, desse modo, levar o leitor a compartilhar dessa opinião.

Evidencia-se, também, que o autor do texto inclui nesse conjunto uma “instituição” – *Cia de Foto* – e uma referência a pessoas físicas – *Pedro Motta* e *Albano Afonso* – coordenando, assim, “grandezas” diferentes. Infere-se, portanto, que sob a ótica desse autor são tratados equitativamente (arte/exposição e o “produto”).

## Quadro 2

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 1	1	1	–	2	2	–	–	1	–

### Texto 2: **O inferno são os outros**

Já no título da próxima Bienal de Istambul, *Mom, Am I Barbarian?*, a curadora de Fulya Erdemci deixa claro o caráter político da mostra. De que forma o uso da palavra “bárbaro” para designar quem não pertence a uma determinada cultura evidencia relações de poder? Partindo dessa premissa, a mostra traz a reflexão sobre as possibilidades de a arte abrir novas posições e construir outras subjetividades que dêem vez aos excluídos pela quebra dos discursos opressivos vigentes.

***Mom, Am I Barbarian?*** - 13ª Bienal de Istambul, de 14/9 a 20/10, Istambul Foundation of Culture and Arts, Istambul, Turquia.

Os excertos que seguem foram retirados do texto, com o objetivo de facilitar a compreensão das análises.

(7)

Já no título da próxima Bienal de Istambul, *Mom, Am I Barbarian?*, a curadora de Fulya Erdemci deixa claro o caráter político da mostra. [...]

Nesse trecho, analisa-se o *frame* e dois processos referenciais: a meronímia e a rotulação.

A meronímia se dá por meio da utilização de uma parte – *Mom, Am I Barbarian? Mamãe, eu sou um bárbaro*<sup>10</sup>? – para se fazer remissão a todo “título”. Assim, verifica-se que, novamente, há a preferência do autor do texto em usar, primeiro, o termo mais abrangente, que, logo em seguida, é retomado por um termo específico.

A rotulação presente nesse excerto é ocasionada pela utilização do termo *mostra* que recategoriza *Bienal de Istambul*. Constata-se, de acordo com Mondada e Dubois (2003), um embate entre diferentes “esferas”. Isso porque uma categoria lexical pode impor um domínio semântico de referência que concorre com outras categorias. Assim, como não há uma correspondência entre *mostra* e *Bienal de Istambul* é necessário que o processo referencial se efetive no discurso, pois essa não correspondência demonstra “a inadequação das categorias lexicais disponíveis” e, ao mesmo tempo, permite que a melhor adequação seja construída por meio da transformação discursiva. Segundo as autoras citadas, trata-se de uma adequação das palavras que não ocorre em relação a um referente existente no mundo, mas, como já exposto, a um quadro contextual, que permite a construção dos objetos do discurso, dentro do próprio processo de referenciação.

Nesse sentido, evidencia-se que o processo referencial efetivou-se mediante a reenquadração do contexto discursivo e, assim, foi transformado e reavaliado. Essa alteração pode estar ligada ao fato de o autor do texto supor uma competência linguística do seu interlocutor e, assim, considerar que ele é capaz de entender tal transformação.

Novamente, como já previsto no início destas análises, o produtor do texto não topicaliza o sujeito, portanto há preferência de, primeiramente, evidenciar as informações presentes no Rema. Tendo em vista os pressupostos de Halliday (1985), que evidencia o fato de o Rema ser a informação nova e o Tema a

---

<sup>10</sup> Segundo Leroy (1977), o termo “bárbaro” (βάρβαρος) – palavra imitativa que designava, originalmente, o pipilar dos pássaros, que aplicavam indistintamente a toda língua estrangeira, porque lhes era tão ininteligível quanto o gorjeio dos alados – adquiriu, rapidamente, entre os gregos, o valor pejorativo; a antítese heleno/bárbaro, que se tornou uma das constantes do pensamento grego, fez passar despercebidas as semelhanças evidentes que certos idiomas vizinhos apresentavam com o grego.

informação dada, já conhecida pelo leitor, denota-se a possível intenção do produtor do enunciado de “chamar” a atenção do leitor, ou seja, de atraí-lo por meio de uma informação nova que se pressupõe ser desconhecida.

Nesse âmbito, observa-se, mais uma vez, a necessidade de o produtor textual fazer, primeiro, uma moldura, um enquadre do que ele vai dizer, para somente, depois, tratar de um assunto que ele considera já conhecido do leitor.

Além disso, evidencia-se o fato de o leitor desse tipo de texto já possuir certo conhecimento acerca de exposições artísticas. Em outras palavras, para a leitura do texto em questão, pressupõe-se um leitor, de certa forma, seletivo e que faz um exercício menor que outros leitores que não tenham acesso a tais mostras.

(8)

[...] De que forma o uso da palavra “bárbaro” para designar quem não pertence a uma determinada cultura evidencia relações de poder? [...]

No exemplo oito, há o uso de uma definição para se fazer referência a um termo já mencionado. Isso ocorre, porque toda a explicação *quem não pertence a uma determinada cultura é uma definição para bárbaro*. Para se explicar tal utilização, recorreu-se à etimologia da palavra *bárbaro*. Na antiga Grécia, todos os povos que não conheciam a cultura helênica eram considerados bárbaros. Assim, interpretou-se, nesse exemplo, que as pessoas detentoras de certo poder (monetário, cultural ou social), pode nomear outras como bárbaras e, assim, evidenciar o distanciamento existente entre as pessoas que têm acesso à Bienal e as que não têm.

(9)

[...] Partindo dessa premissa, a mostra traz a reflexão sobre as possibilidades de a arte abrir novas posições [...]

Nesse pequeno trecho, evidencia-se o emprego de três estratégias remissivas distintas: a estratégia de descrição definida, a repetição e a anáfora indireta.

De acordo com Koch e Marcuschi (2006), a estratégia de descrição definida é composta por, pelo menos, um determinante definido ligado a um nome. Como já exposto neste trabalho, esse determinante pode ser um artigo definido ou um

pronome demonstrativo, sendo que, esse último é o que aparece na expressão *dessa premissa* (quem não pertence a uma determinada cultura pode ser considerado um bárbaro). O nome, por sua vez, segundo os autores mencionados, pode realizar-se por meio de uma oração relativa, de um sintagma pronominal ou, como ocorre no exemplo em questão, do substantivo *premissa*.

Observa-se, assim, um fato já previsto por Koch e Marcuschi (2006): a utilização de determinadas formas nominalizadas pode revelar ao interlocutor, informações pertinentes acerca das opiniões, atitudes e crenças do enunciador, o que, consecutivamente, acarreta um auxílio na construção de sentido por parte do leitor/ouvinte. Em outras palavras, o emprego de uma descrição definida evidencia, claramente, a escolha do enunciador dentre muitas outras possibilidades de caracterização do referente. Segundo esses autores, isso demonstra que tal escolha só é possível mediante as necessidades do produtor e, também, mediante um determinado contexto.

A repetição, nesse exemplo, ocorre por meio da palavra *mostra*, visto que ela já foi utilizada em um trecho anterior do texto – *a curadora de Fulya Erdemci deixa claro o caráter político da mostra*. A repetição pode ser empregada devido a três motivos: primeiro, o produtor do texto não encontrou, em “seu léxico” (ativo/passivo), outra possibilidade para fazer a remissão; segundo, o enunciador não percebeu que já havia utilizado tal palavra; e terceiro, ao produzir o texto, o escritor acreditou que o termo referido e o referenciado estavam distantes e, por esse motivo, poderiam ser empregados novamente.

Acredita-se, nestas análises, que as duas primeiras possibilidades são improváveis, devido ao fato de a revista *Select* ser de circulação nacional, além de bem conceituada, o que denota a necessidade de escritores especializados. Apesar disso, não é possível afirmar, neste momento, que ocorra a terceira possibilidade, visto que as intenções de um enunciador podem ser previstas, mas não afirmadas com veemência.

O emprego da anáfora indireta, nesse trecho, ocorre por meio da palavra *arte*, pois o produtor usa essa palavra que não possui um antecedente explícito no texto, mas que é passível de entendimento a partir do contexto. Em outras palavras, de acordo com Koch e Marcuschi (2005), as anáforas indiretas caracterizam-se por não possuírem um elemento antecedente ou subsequente explícito no texto. O que



existe, todavia, é um elemento ou toda uma porção anterior, em que essa “remissão” se ancora, criando, dessa maneira, um vínculo coerente nesse processo.

Para que o leitor consiga entender toda essa rede referencial, criada pelo produtor do enunciado, ele precisa ativar processos cognitivos, ou seja, o seu conhecimento de mundo, armazenado em sua memória de longo prazo. À medida que o interlocutor consegue ativar o seu potencial inferencial, consegue fazer as “ligações” necessárias para a compreensão de qual tipo de arte é exposta em uma bienal.

Assim, de acordo com as classificações propostas por Marcuschi (2005a), a anáfora indireta que se apresenta nesse trecho é do tipo conceitual, baseada em esquemas cognitivos e modelos mentais. Nesse tipo de anáfora é que se verificam os já mencionados *frames*, ou seja, o enquadre mental condutor do interlocutor a um sistema de representação de natureza convencional.

(10)

[...] as possibilidades de a arte abrir novas posições e construir outras subjetividades que dêem vez aos excluídos pela quebra dos discursos opressivos vigentes.

Verifica-se, no trecho em questão, a utilização de uma anáfora indireta que se apresenta por meio do termo *excluídos*.

Há, novamente, uma exigência maior em relação ao interlocutor, pois ele precisa fazer as inferências<sup>11</sup> necessárias para compreender esse termo. Ou seja, por meio de um processo cognitivo, exige-se que o interlocutor reconheça que a designação *excluído* é dada, geralmente, a alguém marginalizado, que está “fora” da sociedade e, por essa razão, não tem os mesmos privilégios da maioria.

Desse modo, no exemplo dez, pressupõe-se que os excluídos sejam os artistas que não conseguiram expor seus trabalhos na bienal citada. Por tratar-se de

---

<sup>11</sup> As inferências são processos cognitivos de extrema importância para a compreensão textual. Segundo Marcuschi (2008, p. 249), “As inferências funcionam como hipóteses coesivas para o leitor processar o texto”. Ressalta-se, ainda, que as atividades inferenciais manifestam-se mediante dois tipos de informações contextuais: as metalinguísticas e as extralinguísticas. As primeiras referem-se aos conhecimentos relacionados às convenções e à estrutura linguística. As segundas, por sua vez, referem-se ao conhecimento de mundo do leitor.

um evento, possivelmente, elitista, esses “excluídos” não tiveram a possibilidade de expor sua arte e, por esse motivo, estão à margem desse meio social.

Ainda, nesse trecho, evidencia-se o emprego de outra anáfora indireta, efetivada por meio de *discursos opressivos vigentes*. Novamente, faz-se necessário um exercício maior do leitor para a interpretação desses elementos, pois eles estão pautados em um conhecimento cognitivo que o leitor deve possuir. Assim, o interlocutor precisa estar informado acerca dos discursos do momento da enunciação e, além disso, interpretar porque eles são opressivos. Em outras palavras, o autor entreabre para o leitor a ideia ou a interpretação de que o artista que não participa de uma mostra (o excluído) não está lá por incapacidade, mas por causa da opressão política de algum discurso, ou seja, a mostra de arte é uma questão de “escolha política”.

Ademais, há ainda outro processo referencial que pode ser apreciado nesse mesmo trecho: a meronímia, pois se faz necessário que o leitor identifique esse tipo de discurso como sendo apenas um dos tantos possíveis na esfera comunicativa, ou melhor, nem todos os discursos são opressivos, mas alguns o são.

Por fim, evidencia-se, também, o fato de esse discurso “opressor” (sob a ótica do articulista) realizar-se por meio de alguém que é detentor da voz. Isto é, pressupõe-se que o produtor desse discurso tem não só a voz, mas também a vez de falar, denotando, assim, as possíveis relações de poder que se manifestam em uma esfera comunicativa e, nesse caso, na sociedade, visto que a voz é parte do poder de falar.

### Quadro 3

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 2	1	–	–	–	2	3	1	–	1

#### Texto 3: **Arte e indústria**

Em pesquisa realizada no laboratório prático da Faculdade de Engenharia em Controle e Automação da PUC/RS, o artista gaúcho Luiz Roque projetou um robô para atuar como personagem da ficção científica Ano Branco. Ambientado na cidade de Porto Alegre no ano de 2030, o vídeo será exposto na 9ª Bienal do Mercosul, a partir de setembro. Roque está entre os 60 artistas de 26 países selecionados pela mexicana Sofia

Hernández Chong Cuy para um projeto curatorial que tem como área de investigação as interfaces entre natureza, tecnologia e trabalho. A seleção divide-se em dois grupos: artistas que apresentam obras já prontas e outros convidados a realizar trabalhos de forma colaborativa com empresas e indústrias gaúchas. Entre os artistas, Trevor Paglen, Allora & Calzadilla, Eduardo Kac, Gilda Mantilla & Raimond Chavez, Allan McCollum, Cinthia Marcelle, David Medalla, Marta Minujín, Sara Ramo, Thiago Richa Pitta e Erika Vezutti.

**Bienal do Mercosul**, de 13/9 a 10/11, Usina do Gasômetro, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e Santander Cultural, [www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br).

Os trechos a seguir foram retirados do texto, a fim de facilitar a compreensão das análises.

(11)

Em pesquisa realizada no laboratório prático da Faculdade de Engenharia em Controle e Automação da PUC/RS, o artista gaúcho Luiz Roque projetou um robô para atuar como personagem da ficção científica Ano Branco [...]

Nesse excerto, verifica-se, novamente, a preferência do produtor do enunciado em antecipar o Rema, acarretando a não topicalização do sujeito.

Entende-se, nesse momento, que o enunciador faz uma moldura para o interlocutor. Essa moldura é capaz de, muitas vezes, exigir do leitor/ouvinte um esforço maior para entender o assunto que será tratado em seguida. Além disso, como já exposto, o *frame* desenvolvido pelo produtor do texto diz respeito não só aos conhecimentos linguísticos e conceituais, mas também ao enquadramento social que ele realiza por meio de seu texto. Dessa forma, ao fazer tal enquadramento, esse tipo de texto elege um leitor seletivo, capaz de compreender as concepções expostas no enunciado, fazendo-o acionar sua memória de longo prazo.

(12)

Em pesquisa realizada no laboratório prático da Faculdade de Engenharia em Controle e Automação da PUC/RS, o artista gaúcho Luiz Roque projetou um robô para atuar como personagem da ficção científica Ano Branco [...].

Analisa-se, neste momento, o mesmo trecho utilizado no exemplo 11. O foco, no entanto, está na utilização de uma sinonímia motivada pelo uso de *personagem da ficção científica Ano Branco* para se fazer remissão ao termo *robô*.

Ressalta-se, mais uma vez, a impossibilidade de esses dois termos serem uma sinonímia total, pois a equivalência total entre as palavras é incomum. Isso

porque sempre se deve levar em conta as intenções do enunciador e o contexto de utilização dos sinônimos, visto que certas palavras têm somente uma semelhança geral de sentido. Então, nesse exemplo, evidencia-se uma relação de equivalência entre os dois termos, pois *robô* equivale a *personagem da ficção científica Ano Branco*.

(13)

[...] o artista gaúcho Luiz Roque projetou um robô para atuar como personagem da ficção científica Ano Branco. Ambientado na cidade de Porto Alegre no ano de 2030, o vídeo será exposto na 9ª Bienal do Mercosul, a partir de setembro [...].

Evidencia-se, no exemplo 13, o emprego de uma meronímia para se fazer referência a um termo já citado. Nesse caso, o *vídeo* desempenha o papel de parte do todo que é *ficção científica*. Assim, verifica-se que, primeiramente, o enunciador vale-se de uma expressão mais ampla, que, a seguir, é retomada por uma palavra mais específica. Além disso, evoca-se, indiretamente, um cenário de que em um vídeo de ficção científica haverá um robô.

(14)

[...] Roque está entre os 60 artistas de 26 países selecionados pela mexicana Sofia Hernández Chong Cuy para um projeto curatorial que tem como área de investigação as interfaces entre natureza, tecnologia e trabalho [...].

Nessa porção do texto, evidencia-se o emprego de processos referenciais distintos, mas, devido ao caráter didático, considerou-se mais adequado “recortar” essa porção para que a compreensão não seja prejudicada.

Partindo desse ideal, analisou-se, primeiramente, a utilização de uma retomada objetiva, precisa. Isso ocorre por meio do substantivo próprio *Roque* responsável por fazer remissão ao nome já citado “Luiz Roque”.

Em seguida, evidencia-se a existência de uma estratégia de descrição definida para se fazer remissão. Em *os 60 artistas*, verifica-se que o artigo definido “os” equivale a um pronome demonstrativo – aqueles – exercendo, assim, a função de determinante. O termo *artistas* exerce a função de substantivo, visto que o enunciador considera as pessoas selecionadas pela mexicana Sofia Hernández Chong Cuy capazes de produzir algum tipo de arte.

Ainda nesse excerto, observa-se a utilização de uma anáfora zero, pois a porção *os 26 países selecionados* poderia estar acompanhada dos termos *que foram*, formando, então, *os 26 países que foram selecionados*. Ressalta-se, nesse trecho, a capacidade de o enunciador manter o sentido do texto, ou seja, apesar de ter utilizado uma anáfora zero, não ocorreu prejuízo em relação ao entendimento desse enunciado.

(15)

[...] A seleção divide-se em dois grupos [...]

Nesse pequeno excerto, evidencia-se o emprego de um rótulo retrospectivo, por meio de *A seleção*. Verifica-se, nesse exemplo, a capacidade que um termo possui de encapsular toda uma porção textual precedente, isso porque *A seleção* exerce a função de uma paráfrase resumitiva de uma parte do texto que a precede (*Roque está entre os 60 artistas de 26 países selecionados pela mexicana Sofia Hernández Chong Cuy para um projeto curatorial que tem como área de investigação as interfaces entre natureza, tecnologia e trabalho*).

De acordo com os pressupostos teóricos de Schwarz (2000 *apud* Koch, 2005), observa-se a utilização de um nome genérico que se realiza lexicalmente e que exige do interlocutor a capacidade de compreensão e interpretação não só do termo utilizado para se fazer a remissão, mas também da informação cotextual precedente.

A fim de embasar esta análise, ressaltam-se, nesse exemplo, os critérios adotados por Francis (2003) para determinar um encapsulamento. De acordo com a autora, para ser um encapsulamento a palavra utilizada para fazer a retomada não pode ser um simples sinônimo da palavra precedente, devido ao exercício de uma função mais importante. O termo responsável por encapsular ou empacotar uma extensão do discurso (*A seleção*, nesse caso) indica, de maneira direta, qual porção do discurso deve ser interpretada fornecendo, assim, o quadro referencial em que o argumento seguinte se desenvolve.

Ainda de acordo com essa autora, verifica-se que o termo *A seleção* provoca a alteração dentro de um mesmo tópico, mas preserva a sua continuidade, à medida que introduz uma nova informação dentro de um esquema conhecido/velho. Nesse

sentido, ressalta-se a capacidade de esse elemento organizar as informações, permitindo, assim, melhor compreensão do contexto.

(16)

[...] A seleção divide-se em dois grupos: artistas que apresentam obras já prontas e outros convidados a realizar trabalhos de forma colaborativa com empresas e indústrias gaúchas [...].

No excerto em questão, são analisados dois processos referenciais: a catáfora e a anáfora zero.

A catáfora pode ser constatada na utilização do termo *dois grupos* que possui como elementos subsequentes *artistas que apresentam obras já prontas e outros*. Verifica-se, nessa utilização, a dependência da catáfora com os elementos seguintes, devido ao fato de tal processo não ter uma existência autônoma. Assim, o exercício realizado pelo interlocutor deve ser o de não só interpretar a catáfora, mas também os termos catafóricos.

Nesse mesmo excerto, observa-se, também, o emprego de uma anáfora zero, visto que a palavra *artistas* é omitida no trecho *e outros convidados*, ou seja, subentende-se *e outros artistas convidados*. Acredita-se que a utilização de tal elipse se dê pelo fato de o primeiro uso da palavra *artistas* estar muito próximo do segmento em que está elíptico e, por esse motivo, não prejudicar o entendimento do texto. Além disso, evita-se a repetição.

(17)

[...] e outros convidados a realizar trabalhos de forma colaborativa com empresas e indústrias gaúchas [...].

Nota-se, no exemplo (17), o emprego do que Francis (2003) determina como rótulo avaliativo. De acordo com a autora, esse processo referencial é o responsável por atribuir uma “recategorização” a um termo já citado.

Nesse caso, *trabalhos* é responsável por rotular toda uma porção textual precedente. Conforme já exposto, não se trata da utilização de um simples sinônimo, mas, sim, de um termo de sentido equivalente capaz de influenciar o leitor em, exatamente, como essa porção do discurso deva ser interpretada. Ademais, percebe-se uma carga avaliativa na utilização da palavra *trabalhos*, devido ao fato

de ela imprimir o juízo de valor do produtor de enunciado, pois esse produtor considera que o projeto e as atividades desenvolvidas pelos artistas em questão são “trabalhos” e, não, simplesmente, obras de passatempos.

(18)

[...] Entre os artistas, Trevor Paglen, Allora & Calzadilla, Eduardo Kac, Gilda Mantilla & Raimond Chavez, Allan McCollum, Cinthia Marcelle, David Medalla, Marta Minujín, Sara Ramo, Thiago Richa Pitta e Erika Vezutti.

Finalizando a análise do texto “Arte e indústria”, verifica-se, no exemplo 18, o uso de mais uma catáfora. Esse processo referencial é ocasionado por meio da utilização do termo *os artistas* que, em seguida, é especificado pelos substantivos próprios *Trevor Paglen, Allora & Calzadilla, Eduardo Kac, Gilda Mantilla & Raimond Chavez, Allan McCollum, Cinthia Marcelle, David Medalla, Marta Minujín, Sara Ramo, Thiago Richa Pitta e Erika Vezutti*. Há, nesse trecho, provavelmente, a intenção de primeiro preparar o leitor para o fato de as pessoas que serão elencadas serem *artistas*, não importando muito a especificação de quem são elas. Nessa “pista”, o editorialista salienta muito mais a atividade (arte) que a autoria.

Além disso, nesse mesmo excerto, verifica-se o emprego de uma anáfora zero, já que o termo *os artistas* poderia aparecer acompanhado do verbo “estão”. Nota-se, no entanto, que tal omissão não prejudicou o entendimento da porção textual, pois a compreensão efetiva-se mediante a consideração do contexto.

#### Quadro 4

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 3	2	3	–	1	1	–	–	2	1

#### Texto 4: **Todas as artes**

Com curadoria geral de Teixeira Coelho e Tício Escobar, a 20ª Bienal de Curitiba, em cartaz de Setembro a Dezembro, apresenta um leque de linguagens artísticas que vão das artes visuais ao cinema, passando pela performance e a net arte, estando essa última a cargo da curadora convidada Maria Amélia Bulhões. Entre os destaques, duas obras que problematizam esteticamente a comida: a performance *Esmagamento Sensível*, do mineiro Marco Paulo Rolla, no Mercado Municipal, na qual ele

caminha sobre frutas e verduras, tocando um acordeom, e a pintura Grande Utilidade - Comer, do chinês **Wang Cheng Yun** (foto).

**20ª Bienal Internacional de Curitiba**, de 31/8 a 1º/12, Casa Andrade Muricy e diversos lugares. Curitiba, [www.bienaldecuitiba.com.br](http://www.bienaldecuitiba.com.br)

Para facilitar o acompanhamento das análises, foram retirados do artigo os excertos a seguir.

(19)

Com curadoria geral de Teixeira Coelho e Tício Escobar, a 20ª Bienal de Curitiba, em cartaz de Setembro a Dezembro, apresenta um leque de linguagens artísticas que vão das artes visuais ao cinema [...].

Mais uma vez, verifica-se, no exemplo analisado, a criação de um enquadre mental no início do texto. O enunciador, claramente, faz a antecipação do Rema, ocasionando, assim, a não topicalização do sujeito.

Em seus estudos, Halliday (1985) afirma que o Rema é sempre constituído de elementos capazes de completar a comunicação, aproximando, dessa maneira, o desenvolvimento de determinadas conclusões. Nesse sentido, seria possível afirmar que os elementos remáticos são detentores de uma informação mais importante do que a transmitida pelo Tema. Em outras palavras, o Rema é a porção textual que o enunciador deseja que fique inscrita na memória do interlocutor.

Partindo dessa premissa, acredita-se que a preferência existente, nos textos analisados, em antecipar o Rema em relação ao Tema, dá-se pelo fato de o produtor visar à criação de uma moldura capaz de direcionar o leitor para as interpretações possíveis. Nesse caso, coloca-se em relevo a figura dos curadores da mostra, o período de sua realização para, depois, tratar do conteúdo variado – a diversidade artística.

(20)

[...] a 20ª Bienal de Curitiba, em cartaz de Setembro a Dezembro, apresenta um leque de linguagens artísticas que vão das artes visuais ao cinema, passando pela performance e a net arte, estando essa última a cargo da curadora convidada Maria Amélia Bulhões [...].



No exemplo (20), verifica-se a remissão por meio dos processos de hiperonímia e hiponímia. A expressão *um leque de linguagens artísticas* é definida, nesta análise, como um hiperônimo, por tratar-se de um termo amplo. Além disso, evidencia-se que, por meio dessa expressão, o interlocutor é levado a pensar que há vários tipos de linguagens artísticas e, posteriormente, recebe algumas individualizações para esse termo abrangente, nesse caso, *artes visuais ao cinema e performance e a net arte*. Essas individualizações, então, funcionam como hipônimos de *um leque de linguagens artísticas*.

(21)

[...] passando pela performance e a net arte, estando essa última a cargo da curadora convidada Maria Amélia Bulhões [...].

Há, no excerto, o emprego de uma retomada pronominal. Para isso, o autor utiliza *essa última*, para fazer remissão à *net arte*. Contata-se que, ao empregar a palavra *última* realiza-se uma sugestão dêitica (espacial) relevante para por em destaque a apresentação da curadora da mostra.

(22)

[...] Entre os destaques, duas obras que problematizam esteticamente a comida [...].

No exemplo (22), analisa-se a utilização dos rótulos retrospectivos e prospectivos, propostos por Francis (2003). Segundo a autora, o rótulo prospectivo possui uma função preditiva, visto ser responsável por preparar o interlocutor para uma informação nova, além de ser capaz de organizar determinada comunicação. O rótulo retrospectivo, por sua vez, tem a função de empacotar as informações já apresentadas, ao mesmo tempo em que altera e liga o tópico a ser tratado, sem que haja a perda de continuidade.

Assim, ao utilizar a palavra *destaques*, o enunciador retoma a informação dada e concede a essa informação certo caráter de realce garantindo, dessa forma, a utilização de um rótulo retrospectivo.

Todavia, acredita-se que, por meio da palavra em questão, há ainda o emprego do rótulo prospectivo, pois, além de retomar, o termo *destaques* projeta o

leitor para o enunciado seguinte. Nesse sentido, ressalta-se a intenção do enunciador de induzir o leitor a crer que os enunciadores posteriores são notórios.

(23)

[...] Entre os destaques, duas obras que problematizam esteticamente a comida: a performance *Esmagamento Sensível*, do mineiro Marco Paulo Rolla, no Mercado Municipal, na qual ele caminha sobre frutas e verduras, tocando um acordeom, e a pintura *Grande Utilidade - Comer*, do chinês Wang Cheng Yun (foto).

Esse excerto foi utilizado com a finalidade de exemplificar o uso da catáfora. Observa-se o emprego de tal processo remissivo por meio do conteúdo presente em *duas obras que problematizam esteticamente a comida* que possui como termos consecutivos *a performance Esmagamento Sensível, do mineiro Marco Paulo Rolla, no Mercado Municipal* e [...] e *a pintura Grande Utilidade - Comer, do chinês Wang Cheng Yun*.

Denota-se, nesse uso, a relação de dependência que a catáfora tem em relação às informações veiculadas posteriormente. Isso é comum, pois, como já exposto, para entender uma palavra que desempenha o papel de catáfora é necessário, também, entender os termos aos quais ela faz referência.

(24)

[...] a performance *Esmagamento Sensível*, do mineiro Marco Paulo Rolla, no Mercado Municipal, na qual ele caminha sobre frutas e verduras, tocando um acordeom [...]

Finalizando a análise do texto *“Todas as artes”*, destaca-se, no excerto citado, com a construção relativa *na qual*. Esse uso evidencia uma retomada pronominal utilizada para se remeter ao termo já citado *a performance*.

Além disso, verifica-se, também, o emprego de uma construção com verbo na forma nominal de gerúndio, para destacar a simultaneidade das ações: *caminha sobre frutas e verduras enquanto toca um acordeom*.

## Quadro 5

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 4	1	–	2	–	1	–	–	1	–

Texto 5: **Vestidos para conectar**

Interfaces ligadas ao corpo apontam para a associação do nomadismo tecnológico ao circuito da moda

Ricardo Oliveros

A roupa no seu aspecto mais simbólico, desde a antiguidade, representa algum aspecto da conexão. Se na religião as vestes sagradas se conectam com planos superiores, desde o século 15, quando a moda surgiu, ela serve como elemento de identificação e diferenciação de uma determinada classe ou, mais recentemente, de uma tribo contemporânea. Agora, temos o desejo de vestir a tecnologia para estar no mundo. Assim como a arte estabeleceu relações com a tecnologia, a moda agora é concebida não só por um autor, mas pelas conexões que estabelece com engenheiros. A tecnologia passa a ser uma interface vestível.

Os trechos que seguem foram retirados do artigo, a fim de facilitar a compreensão das análises.

(25)

A roupa no seu aspecto mais simbólico [...]. Se na religião as vestes sagradas se conectam com os planos superiores, desde o século 15, quando a moda surgiu, ela serve como elemento de identificação [...]

No exemplo (25), constata-se o emprego da meronímia, por meio do uso dos hipônimos e hiperônimos. Além disso, há o uso de um pronome para se fazer remissão. Tais processos remissivos serão esclarecidos, a seguir.

A remissão por meio da meronímia pode ser identificada nas situações em que se utilizam os termos *moda*, *roupa* e *vestes sagradas*. Nessas ocasiões, a meronímia se dá mediante o uso do hiperônimo *moda* que aparece depois dos hipônimos *roupa* e *vestes sagradas*. Assim, primeiramente, o autor constrói seu texto usando os termos menos abrangentes, para, depois, utilizar o termo mais amplo.

Ainda nesse excerto, constata-se a retomada por meio do pronome *ela* que se refere à *roupa*. Muitas vezes, a utilização de um pronome para se fazer referência a um termo já citado pode causar ambiguidade, visto que não se consegue entender a qual termo se faz remissão. Todavia, isso não é o que ocorre no exemplo citado, pois a palavra *elemento* auxilia o leitor a entender que o pronome *ela* refere-se à *roupa*, porque se considerou, nesta análise, que o termo *roupa* é um componente do universo da moda.

(26)

[...] ela serve como elemento de identificação e diferenciação de uma determinada classe ou, mais recentemente, de uma tribo contemporânea [...].

O que é interessante observar, nesse exemplo, é todo o processo histórico ativado pelo autor do texto. Pode-se constatar, nesta análise, a utilização de *classe* (um termo burguês, surgido no período da Revolução Industrial), sendo referenciada por *tribo contemporânea*. Nesse âmbito, justifica-se a classificação desse processo remissivo como rótulo avaliativo, e não como sinonímia, uma vez que eles pertencem a espaços temporais diferentes. Além disso, acredita-se que o autor do texto emprega o nome *tribo* para imprimir suas marcas no enunciado e, assim, demonstrar o fato de determinados tipos de roupa serem direcionados a classes distintas.

(27)

[...] Assim como a arte estabeleceu relações com a tecnologia, a moda agora é concebida não só por um autor, mas pelas conexões que estabelece com engenheiros [...].

Nesse excerto, analisa-se o uso de uma anáfora indireta, pois a palavra *arte* não faz remissão a um termo já citado. Ressalta-se, nessa análise, a necessidade de que o leitor acione seus conhecimentos de mundo e, assim, considere a moda como arte.

A classificação realizada, nesse exemplo, baseia-se nos pressupostos teóricos de Schwarz (2000 *apud* Marcuschi, 2005a), pois, segundo esses estudos, nos casos em que se dão as anáforas indiretas, há a inexistência de um elemento antecedente ou subsequente que funcione como âncora. Além disso, observa-se, nesse caso, que a palavra *arte* efetiva-se como um novo referente e não como uma reativação de elementos prévios.

Tendo por base os estudos desenvolvidos por Marcuschi (2005a), a função do exemplo em questão é a de evidenciar uma anáfora do tipo conceitualmente fundada, baseada em conhecimento de mundo.

Ainda, nesse exemplo, observa-se a utilização de uma repetição, visto que a *moda* já foi utilizada em períodos anteriores do texto.

## Quadro 6

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 5	1	–	1	–	1	1	1	–	–

### Texto 6: **Dervixes rodopiantes**

Os dervixes, uma ordem sufi fundada pelo místico turco Mevlâna Celaleddin Rumi, realizam a Sema, desde a morte do mestre, em 1273. O ritual consiste em movimentos circulares em torno do seu próprio eixo, representação do movimento cósmico dos planetas. A ampla saia branca simboliza a morte transitória que leva à verdadeira vida, o chapéu cônico representa a destruição do ego, que impede o contato com o sublime. Rumi acreditava que a música e a dança seriam um meio de conduzir o homem a um estado de êxtase que o levaria a se libertar da dor da vida diária.

Os excertos enumerados de 28 a 32 servirão para facilitar a análise do artigo *Dervixes rodopiantes*.

(28)

Os dervixes, uma ordem sufi fundada pelo místico turco Mevlâna Celaleddin Rumi, realizam a Sema, desde a morte do mestre, em 1273. [...]

Nesse exemplo, não há a utilização de um processo referencial. No entanto, é importante salientar a relação de equivalência existente no trecho. Isso porque *uma ordem sufi fundada pelo místico turco Mevlâna Celaleddin Rumi* equivale a *os dervixes*, ou seja, acredita-se que há a utilização de uma paráfrase, pois não há apenas um lexema correspondente, nesse caso.

(29)

Os dervixes [...] realizam a Sema, desde a morte do mestre, em 1273. O ritual consiste em movimentos circulares [...].

No exemplo (29), o autor do texto utiliza uma meronímia que se dá por meio do uso do hipônimo e do hiperônimo. Pode-se fazer tal afirmação porque *o ritual* é o todo, ou seja, o hiperônimo, que aparece posterior ao termo *Sema*, considerado, nesta análise, como a parte. Em outras palavras, “Sema” é apenas um de todos os tipos de rituais possíveis.

(30)

[...] O ritual consiste em movimentos circulares em torno do seu próprio eixo, representação do movimento cósmico dos planetas [...].

Por meio da utilização de *movimento cósmico* para se remeter a *movimentos circulares*, evidencia-se a utilização de uma parassinonímia, ou seja, os dois termos se tornam próximos na definição e, assim, classificam-se como uma “quase” sinonímia.

(31)

[...] A ampla saia branca simboliza a morte transitória que leva à verdadeira vida, o chapéu cônico representa a destruição do ego, que impede o contato com o sublime [...].

Relevante, nesse trecho, é observar a quantidade de processos referenciais utilizados. Primeiramente, analisa-se a utilização de anáforas indiretas, que se efetivam por meio do emprego de *A ampla saia branca, o chapéu cônico, morte transitória e sublime*. Justifica-se a classificação dessas expressões como anáforas indiretas devido ao fato de ser preciso que o leitor acione seus conhecimentos de mundo, para fazer as inferências necessárias.

Nesse sentido, o interlocutor precisa inferir que o tipo de roupa e o acessório mencionados fazem parte do contexto de realização do referido ritual. Assim, um leitor desatento não conseguiria fazer tal interpretação.

No que se refere ao termo *sublime*, verifica-se que ele não é apenas uma remissão à expressão *morte transitória*, mas é, também, uma anáfora indireta. Justifica-se tal classificação devido ao fato de ser necessário que o interlocutor possua, armazenado em sua memória, conhecimentos que lhe ajudem a entender a relação existente entre os dois termos citados. Em outras palavras, espera-se que o leitor compreenda a referência a um plano superior, a uma vida após a morte, que é, para o autor do texto, considerado algo sublime.

Em se tratando das anáforas indiretas, nos dois exemplos, verifica-se, novamente, que são anáforas conceitualmente fundadas, baseadas em esquemas cognitivos.

Ainda no excerto em questão, evidenciam-se, duas vezes, o emprego do pronome relativo *que*. No primeiro caso, *que* se refere à *morte transitória*. No

segundo, refere-se à *destruição do ego*. Nessas utilizações, verificou-se que o pronome garantiu ao trecho mais agilidade, além de não causar prejuízo ao entendimento.

(32)

[...] Rumi acreditava que a música e a dança seriam um meio de conduzir o homem a um estado de êxtase que o levaria a se libertar da dor da vida diária.

Os processos referenciais existentes, nesse excerto, apresentam-se por meio da meronímia e da anáfora indireta. Há, também, o uso do substantivo próprio *Rumi* para se remeter ao nome já citado *Mevlâna Celaleddin Rumi*. No entanto, entende-se que se trata apenas de uma retomada.

A meronímia apresenta-se nos termos *a música e a dança* que são considerados vocábulos específicos referentes a um termo mais abrangente *meio de conduzir*. Em outras palavras, consideram-se, nesta análise, os termos específicos como a parte de um todo que é o *meio de conduzir*.

A anáfora indireta ocorre na utilização da expressão *estado de êxtase*, isso porque esse estado só pode ser alcançado por quem conhece, detalhadamente, o ritual. O autor do texto dá pistas ao interlocutor para que ele consiga fazer a interpretação desse termo. No entanto, há um alto grau de inferência que torna o trecho mais difícil de ser compreendido.

## Quadro 7

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 6	–	–	2	–	2	3	–	–	–

### Texto 7: E-IANSÃ (2010)

Obra E-lansã é um vestido que reage à presença dos sinais do celular. Feito de centenas de fitinhas do Bonfim que são movidas por 110 lâminas de ventilação de computador e quatro antenas, que captam as ondas eletromagnéticas e fazem com que o vestido se mova. “Religião, forças invisíveis, tradição e tecnologia são misturadas para alertar as pessoas sobre a poluição elétrica com o crescimento dos celulares. Talvez a moderna lansã, orixá dos ventos, possa controlar os campos eletrônicos”, explica o media artista brasileiro Ricardo Nascimento, que vem se projetando em eventos relacionados a moda e tecnologia.

Os trechos que seguem foram retirados do texto, para facilitar o acompanhamento das análises.

(33)

Obra E-lansã é um vestido que reage à presença dos sinais do celular. Feito de centenas de fitinhas do Bonfim [...]

O primeiro exemplo de processo referencial desse texto apresenta-se por meio da anáfora zero. Também é interessante o uso de *E-lansã*. No entanto, tal utilização será analisada mais adiante.

Verifica-se a utilização da anáfora zero em *feito de centenas de fitinhas do Bonfim*, pois há a omissão da palavra *vestido*. Mais uma vez, pode-se afirmar que essa elipse não causa prejuízo ao leitor, pois ele pode fazer a “ligação” necessária, mediante o cotexto.

(34)

[...] Feito de centenas de fitinhas do Bonfim que são movidas por 110 lâminas de ventilação de computador e quatro antenas, que captam as ondas eletromagnéticas e fazem com que o vestido se mova [...].

No excerto em questão, contata-se o emprego de uma anáfora indireta por meio do termo *fitinhas do Bonfim*<sup>12</sup>. Esse termo é uma anáfora indireta devido ao fato de não se poder afirmar que todas as pessoas conheçam essa tradição baiana. Assim, mais uma vez, verifica-se uma anáfora indireta com base em conhecimentos de mundo, em esquemas cognitivos.

Além disso, a anáfora citada “encaixa-se” nas características propostas por Schwarz (2000 *apud* Marcuschi, 2005a), pois, de acordo com esse estudioso, entre outros aspectos, um elemento pode ser definido como uma anáfora indireta quando não houver uma expressão, no cotexto, que desenvolva o papel de âncora. Ou, então, quando a *AI* exercer a função de um novo referente e não a de uma reativação de elementos já citados. Com base no exposto, acredita-se que os

---

<sup>12</sup> As fitas do Senhor do Bonfim da Bahia são “amuletos” típicos da cidade de Salvador, mas também são *souvenirs* para os turistas que visitam essa cidade. Segundo a crença popular, a pessoa que ganha ou compra uma fita deve amarrá-la no pulso e dar três nós. Para cada nó, deve-se fazer um pedido ao Senhor do Bonfim. Quando a fita se romper naturalmente, os pedidos serão atendidos.



pressupostos do referido autor sustentam a classificação de *fitinhas do Bonfim* como uma anáfora indireta.

Ainda no que tange ao excerto (34), verifica-se a utilização do pronome *que*, duas vezes, exercendo a função de pronome relativo. A primeira utilização desse pronome é responsável por referenciar as *fitinhas do Bonfim*. A segunda, reporta-se às *110 lâminas de ventilação de computador* e às *quatro antenas*.

Nesse exemplo, verifica-se, ainda, a utilização de uma repetição ocasionada pelo uso de *o vestido*, visto que esse termo já foi utilizado anteriormente no texto.

(35)

[...] Talvez a moderna *lansã*, orixá dos ventos, possa controlar os campos eletrônicos [...]

A estratégia referencial presente nesse trecho dá-se por meio de *moderna lansã*. A utilização dessas palavras remete à *E-lansã* que aparece no primeiro período do texto.

O processo referencial utilizado é a anáfora indireta, pois o leitor precisa acionar os seus conhecimentos de mundo, para que possa interpretar o uso do *E* como algo moderno. Em outras palavras, o interlocutor precisa saber que quando utiliza-se a letra *E* antes de uma palavra, com o auxílio do hífen, essa letra sugerirá a tecnologia diferenciada.

Ademais, nesse mesmo exemplo, verifica-se uma relação de equivalência, que não pode ser classificada como um processo referencial, mas que contribui para o entendimento do texto. Em *moderna lansã, orixá dos ventos*, constata-se a existência de algo como a paráfrase ou equivalência (à semelhança de um aposto, no qual os termos são equivalentes), devido ao fato de não haver apenas um lexema correspondente a tal elemento. Dessa forma, pode-se afirmar que, apesar da inexistência de um processo referencial, os termos se equivalem.

(36)

[...] explica o media artista brasileiro Ricardo Nascimento, que vem se projetando em eventos relacionados a moda e tecnologia.

Nesse excerto, é relevante observar a utilização da palavra *media*. Aqui, não se classificou esse termo como um processo referencial, mas acredita-se que

entender seu significado é importante para a interpretação textual. Assim, atribui-se à palavra *media* a característica de se remeter à pessoa que trabalha com tecnologia e essa temática permeia todo o texto.

A estratégia referencial que aparece, nesse excerto, é a utilização de um pronome relativo, efetivado pelo uso de *que*. Por meio desse pronome, o autor do texto introduz uma explicação acerca do trabalho do artista mencionado.

### Quadro 8

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 7	–	1	3	–	2	2	–	–	–

#### Texto 8: PROJETO PELE (2006)

Elaborado pela Philips Design, o Skin Project compreende o desenvolvimento de uma série de peças que demonstram como a eletrônica pode ser incorporada em tecidos e roupas, a fim de expressar as emoções e a personalidade de quem as usa. Faz parte da pesquisa o foco em tecnologias “sensíveis” em vez de “inteligentes”. Bublelle, por exemplo, é um vestido que se comporta como uma membrana iluminada por padrões que mudam dependendo do contato com a pele e se comporta de maneira diferente dependendo de quem o usa. Frisson é um macacão interativo que reage ao ser soprado acendendo centenas de minúsculos LEDs, cada um meticulosamente soldado sobre um fio de cobre preso ao tecido.

Os excertos a seguir, servirão para facilitar o acompanhamento das análises realizadas.

(37)

[...] o Skin Project compreende o desenvolvimento de uma série de peças que demonstram como a eletrônica pode ser incorporada em tecidos e roupas [...]

No primeiro exemplo do texto “Projeto pele”, verifica-se a utilização de uma meronímia que se efetiva por meio da utilização da hiperonímia e da hiponímia. Assim, *uma série de peças* é analisado, nesse excerto, como um hiperônimo, pois é um termo abrangente que, em seguida, é referenciado por termos mais específicos, *tecidos e roupas*. Nesse sentido, pode-se afirmar que esses últimos termos analisados são uma parte do todo que é *uma série de peças*.

(38)

[...] a fim de expressar as emoções e a personalidade de quem as usa [...]

No exemplo (38), constata-se a utilização de dois processos referenciais: a meronímia e o pronome.

A meronímia efetiva-se por meio de *as emoções e a personalidade*, visto que esses termos foram analisados, aqui, como parte de um ser. Em outras palavras, a pessoa representada pelo pronome *quem* é um sujeito que possui *emoções e personalidade*, ou seja, esses termos remetem-se a sentimentos e características que existem em uma pessoa.

A utilização do pronome oblíquo *as* é a efetivação da estratégia referencial denominada pronominal. Nesse contexto, esse pronome pode ser interpretado como *daquela que* usa, ou seja, da pessoa que veste as peças.

(39)

[...] Faz parte da pesquisa o foco em tecnologias “sensíveis” em vez de “inteligentes” [...]

Nesse trecho, evidencia-se a utilização de um rótulo avaliativo, visto que o autor do texto atribuiu à moda o conceito de *pesquisa*, imprimindo, assim, sua avaliação acerca do assunto. Essa classificação baseia-se nos pressupostos de Francis (2003), pois, segundo o autor, um rótulo avaliativo concede à proposição encapsulada um argumento que indica a avaliação do escritor do texto.

Interpreta-se, nesse trecho, que o autor do texto não vê a moda como a maioria das pessoas – conceito de moda referente aos desfiles, aos modelos e à instituição de uma “ditadura” do vestir-se bem. Assim, acredita-se que o produtor do texto considera que a moda não é somente um conceito de combinações de roupas e acessórios, mas, sim, uma noção mais ampla, pertencente ao sentido estético.

Toda essa interpretação só pode ser construída no texto. Dessa forma, baseando-se nos pressupostos de Mondada e Dubois (2003), é possível afirmar que só se compreende, nesta análise, a palavra *projeto* como um rótulo avaliativo, capaz de evidenciar a visão do autor acerca da moda, porque se constrói esse objeto de discurso, mediante todo o processo de referenciação explícito no texto.

(40)

[...] *Bubelle*, por exemplo, é um vestido que se comporta como uma membrana iluminada [...]

No exemplo (40), constata-se uma equivalência entre os termos *Bubelle* e *um vestido que se comporta como uma membrana*. Essa equivalência não foi interpretada como um processo referencial, mas sim como uma espécie de paráfrase, devido ao fato de não haver, no cotexto precedente, um lexema correspondente.

Ainda, nesse exemplo, verifica-se a utilização do *que* como um pronome relativo, capaz de fazer remissão ao que foi dito anteriormente.

(41)

[...] é um vestido que se comporta como uma membrana iluminada por padrões que mudam dependendo do contato com a pele e se comporta de maneira diferente dependendo de quem o usa [...]

Nesse caso, verifica-se a utilização de três processos referenciais: a anáfora indireta, a retomada pronominal e a anáfora zero.

A anáfora indireta apresenta-se na palavra *padrões*. Considera-se, nesta análise, que esse termo é utilizado para se referir a *tecnologias sensíveis*. Dessa forma, acredita-se ser necessário um esforço maior do interlocutor para que ele compreenda essa referência, ou seja, é preciso que esse interlocutor acione seus conhecimentos de mundo para conseguir efetivar essa interpretação.

A retomada pronominal ocorre três vezes nesse exemplo. Primeiro, ao se utilizar o *que* como pronome relativo, pois ele é capaz de fazer uma remissão ao *vestido*. Em um segundo momento, utiliza-se o pronome *quem*, interpretado, aqui, como *daquele* (o tal sujeito que vestirá a roupa). Por fim, evidencia-se o emprego de um pronome oblíquo *o*, responsável por fazer remissão ao *vestido*.

A anáfora zero pode ser constatada no trecho *e se comporta de maneira diferente*, pois as palavras *a membrana* não aparecem nesse trecho. Acredita-se que a preferência do autor em utilizar essa elipse dá-se pelo fato de *a membrana* já ter sido usada em um período anterior muito próximo.

(42)

[...] Frisson é um macacão interativo que reage ao ser soprado acendendo centenas de minúsculos LEDs, cada um meticulosamente soldado sobre um fio de cobre preso ao tecido.

Na última análise desse texto, contata-se o emprego de duas estratégias referenciais: a meronímia e a anáfora indireta.

A meronímia pode ser constatada por meio da utilização de *Frisson é um macacão interativo*, pois se entendeu, nesta análise, que esse período é um termo específico capaz de fazer remissão a um termo mais amplo já citado: *uma série de peças*.

A anáfora indireta apresenta-se por meio do emprego de *LEDs*. Esse uso exige que, por inferência, o interlocutor compreenda que ele se remete à *membrana iluminada*. Caso esse interlocutor faça tais inferências, ele entenderá que esse termo pode ser compreendido como parte de todo o processo tecnológico que o articulista procura evidenciar no texto.

## Quadro 9

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 8	1	1	6	–	3	2	–	–	–

Texto 9: EDITORIAL (fev/mar 2014)

### O mundo como museu

Ao chegar no Brasil em 1946 e ser convidada a projetar um museu de arte em São Paulo, Lina Bo Bardi, impregnada pela paisagem tropical, afirmou: “Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz”. Em cada um dos museus que projetou no País, revisitados nesta edição por Lisette Lagnado, Lina Bo reinventava as funções e as relações dos edifícios com os seus meios, abrindo-os para o mundo, sempre em busca do frescor da experiência. Assim como o escritor e político francês André Malraux havia idealizado o Museu sem Paredes em 1935.

Dos projetos de Lina aos textos de Malraux, a função do museu vem sendo continuamente revista. Em alguns dos programas institucionais mais interessantes que temos hoje, o discurso unidirecional foi adequado em diálogos bidirecionais; a visão compartilhada superou a visão singular; a função de proteção foi relativizada pela de acolhimento. Pilotado por Giselle Beiguelman, o Mundo Codificado elucidada, em linhas curtas e grossas, o que está mudando em termos de prioridades, estratégias de gestão e comunicação dos museus contemporâneos.

“Os museus devem ser o pivô, o ponto de articulação entre passado e futuro”, diz Glenn Lowry a Marcos Augusto Gonçalves. O diretor do MoMA-NY afirma que, por um lado, os melhores museus estão sempre procurando aperfeiçoar suas coleções, buscando adquirir trabalhos icônicos e

importantes do ponto de vista histórico e crítico. Mas, por outro, afirma categoricamente que a função de um museu não é só colecionar, mas estabelecer canais de comunicação com a comunidade de artistas emergentes, instituindo-se como plataforma de experimentação.

Com o respeito que uma importante instituição como o MoMA merece, para os brasileiros não é exatamente uma novidade que um museu seja lugar de trocas de conhecimento e comunicação. Entendemos o museu como observatório do mundo desde que Walter Zanini dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), entre 1963 e 1978. A gestão vanguardista do MAC-USP está revista na exposição *Por um Museu Público: Tributo a Walter Zanini*, aqui resenhada pela repórter Luciana Pareja Norbiato.

Mas os argumentos de Glenn Lowry na entrevista exclusiva concedida à **seLect** nos são de imensa utilidade em um momento em que o sistema de arte brasileiro se inflama com o recém-publicado Estatuto de Museus – discussão levantada na reportagem *Decreto-Confusão*, conduzida por Márion Strecker. Em seu afã e know-how colecionista, o MoMA tem como questão crucial a delimitação de seus critérios de escolha. “A questão mais interessante é a conceitual. Quais os parâmetros a considerar?”, indaga Lowry. A mesma dúvida caberia ao IBRAM. O que o Brasil deve colecionar? O que deve se comprometer a preservar? E quem deve responder por essas estratégias?

Paula Alzugaray  
Diretora de Redação

Os trechos que seguem foram retirados do editorial *O mundo como museu*, a fim de facilitar o acompanhamento das análises.

(43)

Ao chegar no Brasil em 1946 e ser convidada a projetar um museu de arte em São Paulo, Lina Bo Bardi, impregnada pela paisagem tropical, afirmou [...]

No exemplo (43), do texto nove, verifica-se, mais uma vez, a preferência da autora do texto em antecipar o Rema. Reitera-se o fato de não se tratar tal processo como um tipo de referência. No entanto, evidenciar a troca que se faz entre Tema e Rema é importante para que o texto seja entendido de maneira global. Isso porque, logo no início do editorial, verifica-se que a produtora do texto cria um enquadre mental, o chamado *frame*, a fim de preparar o leitor para o que será dito.

Ainda, nesse exemplo, verifica-se uma anáfora zero em *Lina Bo Bardi, impregnada pela paisagem tropical*.

(44)

[...] Lina Bo Bardi, impregnada pela paisagem tropical, afirmou [...]

No exemplo em questão, constata-se a utilização de uma anáfora indireta, por meio da expressão *paisagem tropical*. Esse termo foi classificado como tal, porque se considerou que, para a sua interpretação, é necessário que o leitor acione seus conhecimentos de mundo e reconheça que essa expressão é utilizada em meios de comunicação para referir-se ao Brasil.

Assim, essa análise baseou-se nos pressupostos de Koch e Marcuschi (2005), visto que os autores evidenciam o fato de, na utilização da anáfora indireta, não haver um antecedente explícito no cotexto. No entanto, há um elemento em que essa estratégia referencial se ancora (nesse caso, *Brasil*) criando, então, um vínculo coerente.

(45)

[...] “Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz”. Em cada um dos museus que projetou no País [...].

No exemplo (45), verifica-se a utilização da repetição como processo referencial. Essa repetição pode ser observada na utilização da palavra *museu*. Há, nesse caso, uma proximidade entre o referente e o termo referenciado, que poderia ter sido evitada, caso a autora do texto optasse pela utilização de outra estratégia referencial, como a anáfora zero ou a pronominalização. No entanto, evidencia-se que essa repetição não causa prejuízo ao texto, ou seja, não o torna inócuo.

Nesse exemplo, constata-se, também, a utilização de uma anáfora zero em *Em cada um dos museus que projetou no País*, pois o pronome pessoal *ela* (*Lina Bo Bardi*) foi omitido.

(46)

[...] Em cada um dos museus que projetou no País, revisitados nesta edição por Lisette Lagnado [...]

Verifica-se, no exemplo (46), a utilização de uma estratégia de descrição definida, efetivada por meio da utilização do pronome demonstrativo *nesta* unido ao substantivo *edição*.

De acordo com Koch e Marcuschi (2006), a utilização de uma descrição definida evidencia as possíveis escolhas do enunciador que, dentre outras possibilidades de fazer remissão, opta pela utilização de um pronome (determinante)

aliado a um nome. Nesse exemplo, verifica-se que a autora do editorial quer dar ênfase, especificamente, à edição atual da revista e, devido às suas necessidades, nesse momento, vale-se de um pronome demonstrativo.

(47)

[...] Lina Bo reinventava as funções e as relações dos edifícios com os seus meios, abrindo-os para o mundo, sempre em busca do frescor da experiência. Assim como o escritor e político francês André Malraux havia idealizado [...].

Nesse excerto, pode ser constatada a utilização de uma anáfora indireta por meio do termo *edifícios*. Isso porque a enunciadora utiliza essa palavra para remeter-se aos museus, mas não há uma correspondência entre os dois termos. Assim, o conhecimento de mundo do leitor é ativado para que ele compreenda que a autora refere-se ao espaço físico e, por isso, retoma *museus* por meio de *edifícios*. Além disso, *edifícios* é uma palavra que evoca no leitor a imagem de grandes construções e, nesse sentido, ativa os conhecimentos desse interlocutor, a fim de que ele faça tal interpretação.

Um fato interessante que deve ser evidenciado, nesse exemplo, é que, por meio do termo *Assim como*, a autora do editorial sugere que o leitor faça uma comparação. Todavia, essa comparação está implícita e depende da interpretação do leitor para se efetivar.

Há, também, nesse exemplo, o emprego do pronome oblíquo *os* e do pronome possessivo *seus*, para se fazer referência aos *edifícios*.

(48)

[...] Dos projetos de Lina aos textos de Malraux, a função do museu vem sendo continuamente revista [...].

No exemplo (48), analisa-se a utilização de uma meronímia e de uma repetição. Primeiramente, há a repetição, mais de uma vez, da palavra *museu*.

No que se refere à meronímia, verifica-se sua efetivação por meio da hiponímia e da hiperonímia. Evidenciou-se, aqui, que *a função do museu* é algo que deve ser revisto e essa reinvenção pode ser efetivada por meio dos hipônimos *projetos de Lina* e *textos de Malraux*. Em outras palavras, essa reinvenção acontece



constantemente e fazem parte de novos projetos e textos que tratam sobre o assunto.

(49)

[...] Em alguns dos programas institucionais mais interessantes que temos hoje, o discurso unidirecional foi adequado em diálogos bidirecionais; a visão compartilhada superou a visão singular; a função de proteção foi relativizada pela de acolhimento [...].

Verifica-se, no exemplo (49), a utilização de rótulos avaliativos. Esses rótulos foram constatados no emprego de *visão compartilhada* para se fazer remissão aos *discursos bidirecionais* e *visão singular* para se remeter ao *discurso unidirecional*. Essa classificação só foi possível, porque foi embasada pelos pressupostos de Francis e Conte (2003), visto que as autoras evidenciam o fato de um sintagma nominal poder funcionar como um elemento coesivo, ao mesmo tempo em que recategoriza uma porção precedente do cotexto, agindo, também, como uma paráfrase resumidora.

(50)

[...] Pilotado por Giselle Beiguelman, o Mundo Codificado elucidado, em linhas curtas e grossas, o que está mudando em termos de prioridades, estratégias de gestão e comunicação dos museus contemporâneos [...].

Nesse excerto, analisa-se a utilização de três estratégias referenciais: a anáfora indireta, a meronímia e a repetição.

O emprego da repetição é ocasionado por meio da palavra *museus* que, mais uma vez, é utilizada para se fazer remissão ao termo já citado.

A anáfora indireta aparece no emprego do termo *pilotado*, uma vez que esse termo é empregado para se fazer remissão ao *Mundo Codificado*. Nesse caso, é preciso que o interlocutor faça as “ligações” possíveis e compreenda que a palavra *pilotado* foi utilizada para denotar a importância desse texto. Ou seja, considerou-se o fato de aquele que pilota algo exercer grande responsabilidade, está à frente, no comando, daí sua importância.

A meronímia pode ser apreciada na expressão *Mundo Codificado*, visto que ela é parte, é apenas um de tantos outros textos publicados na revista. Assim, *Mundo Codificado* é um hipônimo do hiperônimo que é a revista *Select*.

(51)

[...] “Os museus devem ser o pivô, o ponto de articulação entre passado e futuro”, diz Glenn Lowry a Marcos Augusto Gonçalves [...].

No exemplo (51), constata-se, mais uma vez, o emprego de uma repetição, visto que o termo *museus* já foi utilizado, para fazer remissão a este mesmo termo.

(52)

[...] O diretor do MoMA-NY afirma que, por um lado, os melhores museus estão sempre procurando aperfeiçoar suas coleções, buscando adquirir trabalhos icônicos e importantes do ponto de vista histórico e crítico [...].

No trecho em questão, verifica-se a utilização de diferentes estratégias referenciais: a rotulação, a repetição, a anáfora indireta e a meronímia.

A rotulação pode ser constatada na utilização de *diretor* para se fazer referência ao já citado *Glenn Lowry*. Por meio dessa rotulação, é possível evidenciar uma recategorização de *Glenn Lowry* que, a partir de agora, recebe a designação de *diretor*. Esse termo foi classificado como um rótulo avaliativo, porque, além de retomar uma porção precedente do cotexto, agrega um juízo de valor e atribui certa “carga” semântica ao termo referenciado, ou seja, é alguém que está à frente em cargo de eminência.

A repetição, novamente, pode ser verificada na utilização de *museus* para se fazer remissão a esse termo, já citado.

A anáfora indireta apresenta-se duas vezes nesse trecho. Primeiramente, constata-se seu emprego em *MoMA-NY*, visto que se faz necessário o acionamento dos conhecimentos de mundo do leitor, a fim de que ele interprete esse termo como sendo o nome de um museu de Nova Iorque.

Essa estratégia referencial apresenta-se, também, por meio da palavra *coleções*. Para se fazer tal análise, considerou-se que o leitor precisa saber que em um museu são expostos alguns ou vários trabalhos de diferentes artistas, originando, assim, as *coleções* de obras.

Nos dois casos de anáfora indireta, verifica-se não haver um antecedente explícito no cotexto, mas isso não torna impossível a interpretação dos termos, visto que há um vínculo coerente entre as anáforas e o cotexto. Segundo Marcuschi (2005a), para compreender essa rede referencial construída pela autora do texto, o leitor precisa acionar processos cognitivos, isto é, o seu conhecimento de mundo,

armazenado em sua memória de longo prazo. Assim, quando esse leitor consegue ativar o seu potencial inferencial, ele consegue efetivar uma melhor compreensão do texto.

Desse modo, de acordo com os pressupostos de Marcuschi (2005a), as anáforas indiretas evidenciadas no exemplo (52) são do tipo conceitual, baseadas em esquemas cognitivos e modelos mentais. Nesse tipo de anáfora, segundo o referido autor, constata-se o enquadre mental capaz de conduzir o leitor a um sistema de representação convencional.

Por fim, a meronímia pode ser verificada nos termos *trabalhos icônicos e importantes*. Tal classificação foi possível por se considerar que esses termos são uma parte do todo que é *coleções*.

(53)

[...] O diretor do MoMA-NY afirma que, por um lado, os melhores museus estão sempre procurando aperfeiçoar suas coleções, buscando adquirir trabalhos icônicos e importantes do ponto de vista histórico e crítico. Mas, por outro, afirma categoricamente que a função de um museu não é só colecionar, mas estabelecer canais de comunicação com a comunidade de artistas emergentes [...].

No exemplo (53), constatou-se a utilização de uma anáfora zero, pois a palavra *lado* está elíptica em *Mas, por outro [...]*. Evidencia-se, nesse caso, que tal omissão não causou prejuízo ao entendimento do texto, já que o termo elíptico pode ser compreendido mediante a consideração do co/contexto.

Ainda nesse excerto, verificou-se a existência de uma anáfora indireta, pois a expressão *artistas emergentes* remete o leitor a todo processo citado anteriormente no texto, de renovação dos museus. Assim, considerou-se que esses *artistas emergentes* fazem parte da revitalização que está sendo proposta, ou seja, essa renovação dos museus passa, também, pela abertura de portas para aqueles artistas que ainda estão fora desse mundo glamouroso, mas que já se encontram a caminho dele.

(54)

[...] Com o respeito que uma importante instituição como o MoMA merece, para os brasileiros não é exatamente uma novidade que um museu seja lugar de trocas de conhecimento e comunicação. Entendemos o museu como observatório do mundo desde que Walter Zanini dirigiu o Museu de

Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), entre 1963 e 1978. [...].

Nesse exemplo, verificou-se a ocorrência de três repetições. A primeira aparece, mais uma vez, no momento em que a autora do texto utiliza *museu* para fazer referência a esse termo que já foi utilizado anteriormente. A segunda repetição é ocasionada pela palavra *MoMA*, que já foi utilizada outras vezes no texto em questão. A terceira repetição é evidenciada em *Entendemos o museu [...]*, visto que, novamente, essa palavra é utilizada para fazer referência ao termo já citado.

Nos termos *um museu seja lugar de trocas de conhecimento e comunicação*, constata-se uma recategorização das funções de um museu. Em outras palavras, a autora considera que a função de um museu não é só a de expor peças de arte ou fazer as pessoas se remeter ao passado. Essa autora afirma que um museu tem, também, as funções já explicitadas, conferindo, assim, a sua opinião acerca do assunto.

No que se refere à expressão *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)*, considerou-se que se trata de uma meronímia pelo fato de o MAC de São Paulo ser apenas um de tantos outros museus existentes em nosso país. Nesse sentido, afirma-se a ideia de uma meronímia, ocasionada pelo hipônimo *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)* que se refere ao hiperônimo *Museu*.

(55)

[...] A gestão vanguardista do MAC-USP está revista na exposição *Por um Museu Público: Tributo a Walter Zanini*, aqui resenhada pela repórter Luciana Pareja Norbiato. [...].

A primeira estratégia referencial evidenciada nesse exemplo é o rótulo avaliativo. Tal estratégia pode ser comprovada, porque se rotula a administração desse diretor (gestão vanguardista) e confere-se a essa direção uma nova categoria, visto que a encapsula.

Esse rótulo, segundo Francis (2003), direciona o leitor, exatamente, para a porção textual que deve ser interpretada, fornecendo, assim, o esquema de referência em que o argumento posterior se desenvolve. Além disso, verifica-se que a continuidade textual é mantida, apesar de se inserir uma nova informação em uma

estrutura dada. Por fim, considera-se relevante retomar, aqui, o caráter argumentativo dos rótulos avaliativos evidenciado pela referida autora, pois a expressão *A gestão vanguardista* indica a avaliação do escritor, acerca da proposição que ela encapsula.

Nesse sentido, justifica-se a classificação de *A gestão vanguardista* como um rótulo avaliativo, porque, além de fazer referência à forma de administrar, desenvolvida por Walter Zanini há, também, um julgamento de como foi essa administração. Em outras palavras, a autora do texto, por meio do rótulo, influencia o leitor a apoiar a gestão do administrador, ainda que não o conheça.

Ainda no exemplo (55), considerou-se que o termo *exposição* é uma anáfora indireta, porque há a necessidade de que o leitor acione seus conhecimentos sobre museu para perceber que, nesse local, há, geralmente, a exibição de acervos artísticos de determinados artistas.

(56)

[...] Mas os argumentos de Glenn Lowry na entrevista exclusiva concedida à **seLect** nos são de imensa utilidade em um momento em que o sistema de arte brasileiro se inflama com o recém-publicado Estatuto de Museus [...].

Nesse exemplo, verifica-se a utilização de um hiperônimo, por meio da expressão *sistema de arte brasileiro*. Considerou-se, nesta análise, que os *museus* tantas vezes mencionados nesse texto, fazem parte do todo que é *sistema de arte brasileiro*, constituindo, assim, um caso de meronímia.

Além disso, constata-se que, por meio dos termos *os argumentos*, a autora do editorial encapsula tudo o que foi dito antes: museu é um edifício em que se expõem coleções, mas deve ser, também, o lugar em que se efetiva a comunicação, em que se faz troca de conhecimentos. Nesse sentido, esse processo referencial foi classificado como um rótulo avaliativo.

(57)

[...] o MoMA tem como questão crucial a delimitação de seus critérios de escolha. “A questão mais interessante é a conceitual. Quais os parâmetros a considerar?”, indaga Lowry. A mesma dúvida caberia ao IBRAM. O que o Brasil deve colecionar? O que deve se comprometer a preservar? E quem deve responder por essas estratégias?

No exemplo (57), verifica-se a utilização de uma repetição, uma vez que utiliza-se o termo *MoMA* para referir-se a esse termo que já foi utilizado anteriormente.

Ainda nesse excerto, constata-se a existência de uma catáfora. Essa estratégia efetiva-se por meio do questionamento realizado (*A questão mais interessante é a conceitual. Quais os parâmetros a considerar*) para fazer referência aos *critérios de escolha* que devem ser adotados pelo referido museu.

Há, também, nesse trecho, o emprego de uma estratégia de descrição definida, que é efetivada segundo os moldes de Koch e Marcuschi (2006). Essa ocorrência pode ser evidenciada em *A mesma dúvida*, visto que o pronome *mesma* reforça e determina o que será dito adiante, *dúvida*. Assim, essa estratégia configura-se mediante a utilização de determinante (que pode ser um pronome, de acordo com os referidos autores) aliado a um nome (*dúvida*).

Considerou-se, ainda, nesta análise, que os termos *O que o Brasil deve colecionar? O que deve se comprometer a preservar? E quem deve responder por essas estratégias?* aparecem posicionados cataforicamente em relação ao termo ao qual fazem referência, *A mesma dúvida*.

Ademais, verifica-se a utilização de uma anáfora indireta, que se efetiva por meio da sigla *IBRAM*. Nesse caso, faz-se necessário que o leitor do editorial faça as associações necessárias e interprete a sigla como referente ao Instituto Brasileiro de Museus, uma vez que essa informação não está presente no texto.

## Quadro 10

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 9	6	3	2	–	4	9	8	2	1

Texto 10: EDITORIAL (dez/jan 2014)

### Curadoria da informação

*Like it or dislike it*, fato é que as redes sociais não são simplesmente simulacros da vida. Sim, concordamos que são espaços de ócio, trabalho, pesquisa, informação, comunicação ou azaração. Via mídias sociais, a sociedade debate os grandes temas da atualidade – e também fomenta bobagens monumentais. Ao produzir esta edição, reconhecemos a dimensão de autonomia que esses meios de comunicação conquistaram em relação ao mundo “real”. A grande imprensa, por exemplo. Em reportagem de Nova York, Marcos Augusto Gonçalves aponta de que forma os

periódicos tradicionais estão promovendo o conceito de “jornalismo aberto” para renovar sua imagem no ambiente interativo da blogosfera e assim fazer frente ao avanço de estatísticas desafiadoras: hoje, 30% dos adultos que vivem nos EUA consomem informações jornalísticas no Facebook.

A maior das redes sociais faz 10 anos em 2014. E quando os índices de conteúdos postados na internet chegam à escala dos petabytes, insistimos que o jornalismo tem, entre suas funções primordiais, a de curadoria da informação. Nesta edição dedicada ao absoluto transbordamento das mídias, a revista se coloca como um dique.

Em **seLect** 15, analisamos os maiores aglutinadores das redes, os games; detectamos no trabalho do artista e designer Aaron Koblin uma nova linguagem cultural, os filmes sociais; e ouvimos uma autoridade em cultura visual contemporânea, o teórico Lev Manovich. Em entrevista a Giselle Beiguelman, o autor do referencial *The Language of New Media* (2001) adverte que as redes sociais possibilitam uma comunicação visual em alto nível, mas não estão expandindo nossa imaginação.

Cabe, portanto, aos artistas a indicação dos usos criativos das redes. Trazemos aqui o trabalho recente da artista norte-americana Laurel Nakadate, capa desta edição, que convidou os amigos de amigos do FB para participar de uma nova série fotográfica, *Star Portraits*. Usuários e protagonistas do dia a dia das redes também não poderiam deixar de estar presentes e estão contemplados na reportagem de Luciana Pareja Norbiato sobre os aplicativos de relacionamento e sexo. *Last but not least*, não perca a chance de se indispor com esse estado geral das coisas, participando de uma das redes antissociais destacadas por **seLect**.

Paula Alzugaray  
Diretora de redação

Os trechos que seguem foram retirados do editorial *Curadoria da informação*, a fim de facilitar o acompanhamento das análises.

(58)

*Like it or dislike it*, fato é que as redes sociais não são simplesmente simulacros da vida [...]

No primeiro exemplo do texto dez, analisa-se a utilização de um hipônimo como estratégia referencial. Evidencia-se, assim, que o hipônimo *redes sociais* precede o seu hiperônimo que é *simulacros da vida*. Para se fazer tal classificação, considera-se o fato de a palavra *simulacros* significar algo que, apesar de não ser verdade, imita a vida real, ou seja, é uma simulação. Nesse sentido, verifica-se que *as redes sociais* são parte dessa simulação, configurando, assim, um processo de parte pelo todo (meronímia).

(59)

[...] Sim, concordamos que são espaços de ócio, trabalho, pesquisa, informação, comunicação ou azaração [...]

Nesse excerto, verifica-se a utilização de uma anáfora zero, visto que o termo *redes sociais* está elíptico em *concordamos que são espaços*.

Nesse exemplo, constata-se, também, a utilização de uma definição, pois a autora do texto define *as redes sociais* como *espaços de ócio, trabalho, pesquisa, informação, comunicação ou azaração*. Apesar de não se tratar de um processo remissivo, essa definição é importante para o leitor saber o que a autora pensa a respeito das redes sociais, e isso só é possível, mediante a definição que ela faz.

(60)

[...] Via mídias sociais, a sociedade debate os grandes temas da atualidade  
[...]

No exemplo 60, analisa-se a existência de uma estratégia referencial que se efetiva por meio de um hipônimo. Evidencia-se que *mídias sociais* é parte do todo, já citado, *redes sociais*.

(61)

[...] Ao produzir esta edição, reconhecemos a dimensão de autonomia que esses meios de comunicação conquistaram em relação ao mundo “real” [...]

Nesse exemplo, analisa-se, novamente, a utilização, da meronímia como estratégia referencial, que é efetivada por meio dos hipônimos e dos hiperônimos.

Em um primeiro momento, evidencia-se que *esta edição* é um termo que restringe, pois é apenas uma de todas as edições da revista já publicadas. Nesse sentido, esse termo foi classificado como hipônimo.

Posteriormente, verifica-se o emprego de uma hiperonímia, por meio de esses *meios de comunicação*. Essa classificação foi possível, porque se considerou o fato de essa expressão denominar algo muito amplo. Assim, a condução da referência se faz, primeiro, por meio dos termos mais específicos, já citados (*redes sociais* e *mídias sociais*) que, depois, são retomados por meio da hiperonímia.

Apesar de não exercer o papel de uma estratégia referencial, considerou-se interessante destacar a oposição de termos realizada pela autora do editorial. Essa



oposição apresenta-se por meio da expressão *mundo “real”*, visto que ela diverge de *simulacros da vida*, termo usado no início do editorial.

(62)

[...] A grande imprensa, por exemplo [...].

Nesse exemplo, constata-se, mais uma vez, a utilização de uma meronímia. Tal classificação foi possível porque o termo *A grande imprensa* é a parte, também, do todo *meios de comunicação* citado, anteriormente.

(63)

[...]Em reportagem de Nova York, Marcos Augusto Gonçalves aponta de que forma os periódicos tradicionais estão promovendo o conceito de “jornalismo aberto” para renovar sua imagem no ambiente interativo da blogosfera [...].

A estratégia referencial analisada, nesse exemplo, é a anáfora indireta. Essa estratégia é utilizada duas vezes. Primeiro, por meio de *os periódicos tradicionais*, visto que, para entender do que a autora está tratando (revistas e jornais de publicação diária ou semanal), faz-se necessário que o interlocutor acesse sua memória, seu conhecimento de mundo e, assim, faça as interpretações necessárias.

A segunda utilização desse processo referencial ocorre por meio de *ambiente interativo da blogosfera*, visto que se o leitor não souber o que é interatividade e como ela se efetiva em blogs, ele não conseguirá fazer a compreensão do texto.

Além disso, a partir dos pressupostos teóricos de Marcuschi (2005a), essas anáforas indiretas podem ser classificadas como sendo do tipo semanticamente fundadas, baseadas em esquemas cognitivos e modelos mentais. Isso porque, segundo esse autor, esses tipos de anáfora referem-se aos conhecimentos de mundo “que ficam armazenados em nossa memória de longo prazo”.

Salienta-se, também, que nesse exemplo há a manifestação de um julgamento da autora do editorial. Esse julgamento não efetiva um processo referencial, mas analisá-lo tornou-se importante pelo fato de ele demonstrar a opinião da autora, acerca do jornalismo atual. Ao utilizar “*jornalismo aberto*”, ela classifica essa esfera da comunicação como algo ruim, dando ao termo certo caráter

pejorativo. Verifica-se, nesse caso, que a mídia jornalística é capaz de publicar qualquer informação, a fim de ficar em evidência e, assim, não ser esquecida diante do avanço tecnológico.

(64)

[...] e assim fazer frente ao avanço de estatísticas desafiadoras: hoje, 30% dos adultos que vivem nos EUA consomem informações jornalísticas no Facebook [...].

No exemplo 64, destaca-se a utilização de uma catáfora, visto que as *estatísticas desafiadoras* só serão explicitadas posteriormente: *hoje, 30% dos adultos que vivem nos EUA consomem informações jornalísticas no Facebook*.

Além da catáfora, há, novamente, a utilização de uma meronímia, efetivada por meio de uma expressão hiponímica. Essa estratégia pode ser reconhecida por meio do termo *Facebook*, que é uma parte das *redes sociais* citadas, anteriormente.

(65)

[...] A maior das redes sociais faz 10 anos em 2014 [...].

O processo referencial evidenciado, no exemplo 65, é a anáfora indireta. Isso porque a expressão *A maior das redes sociais* foi utilizada para referir-se ao *Facebook*. Nesse sentido, exige-se maior atenção do leitor para que ele faça essa interpretação, visto que, no texto, não há uma correspondência direta entre esses dois termos e, assim, o leitor poderia pensar que outra rede social está completando dez anos.

(66)

[...] E quando os índices de conteúdos postados na internet chegam à escala dos petabytes, insistimos que o jornalismo tem, entre suas funções primordiais, a de curadoria da informação [...].

Nesse excerto, verifica-se a utilização de uma expressão hiperonímica e estratégia referencial efetivada por meio de um pronome.

A expressão hiperonímica pode ser visualizada no termo *internet* que abrange e retoma outros termos utilizados anteriormente, como *meios de comunicação* e *redes sociais*.

A remissão por meio do pronome é ocasionada pela utilização do pronome oblíquo *a*, em *a de curadoria da informação*.

(67)

[...] Nesta edição dedicada ao absoluto transbordamento das mídias, a revista se coloca como um dique [...].

No trecho em questão, evidencia-se a utilização de uma repetição e de expressões hiponímicas e hiperonímicas.

A repetição é ocasionada pelo emprego, mais uma vez, de *edição* para se remeter a esse termo, que já foi utilizado no texto.

As expressões hiponímicas e hiperonímicas podem ser evidenciadas nos termos *edição*, *mídias* e *revista*. Tal classificação foi possível, porque se considerou *edição* e *revista* como hipônimos de *mídias*. Para melhor compreensão desse trecho, é importante, também, salientar que a autora do editorial considera que a revista *Select* tem o mesmo valor de uma mídia e, assim, refere-se os dois termos como equivalentes.

(68)

[...] Em **seLect** 15, analisamos os maiores aglutinadores das redes, os games; detectamos no trabalho do artista e designer Aaron Koblin uma nova linguagem cultural, os filmes sociais; e ouvimos uma autoridade em cultura visual contemporânea, o teórico Lev Manovich [...].

No exemplo (68), verifica-se, novamente, a utilização de uma meronímia. O termo *Em seLect 15* é apenas uma das várias revistas existentes em nosso país. Considerou-se, aqui, tratar-se de uma meronímia ocasionada pelo emprego de uma marca, para referir-se a um produto.

Ainda nesse exemplo, evidencia-se o emprego de três rótulos prospectivos. O primeiro é ocasionado pela expressão *os maiores aglutinadores das redes* que confere aos *games* uma avaliação. O segundo é evidenciado em *uma nova linguagem cultural*, visto que essa expressão é responsável por atribuir um juízo de

valor aos *filmes sociais*. O terceiro pode ser visualizado no momento em que a autora utiliza *uma autoridade em cultura visual contemporânea* para se referir ao teórico *Lev Manovich*. Esses rótulos fornecem ao leitor a avaliação da autora do editorial e deixa transparecer o que ela pensa sobre os *games*, os *filmes sociais* e o teórico citado.

Assim, de acordo com Francis (2003), o leitor é preparado para uma informação que será explicitada, posteriormente, no texto. Em outras palavras, verifica-se que o interlocutor é direcionado para uma nova informação, configurando, assim, a função preditiva dos rótulos prospectivos.

(69)

[...] Em entrevista a Giselle Beiguelman, o autor do referencial *The Language of New Media* (2001) adverte que as redes sociais possibilitam uma comunicação visual em alto nível, mas não estão expandindo nossa imaginação [...].

No exemplo 69, examina-se a utilização de uma anáfora indireta ocasionada pelo emprego de *o autor do referencial The Language of New Media – A linguagem da nova mídia – (2001)* para se fazer remissão ao já citado teórico *Lev Manovich*. Considera-se que se exige do interlocutor certo esforço cognitivo para fazer as inferências necessárias e, assim, compreender essa estratégia referencial.

Ainda nesse excerto, verifica-se que a autora introduz, novamente, o referente *redes sociais*, visto que, apesar de já ter sido utilizado, ele está em uma porção anterior muito distante do texto.

Por último, nesse trecho, verifica-se a ocorrência de uma anáfora zero, pois a expressão *redes sociais* está elíptica em *mas não estão expandindo nossa imaginação*.

(70)

[...] Cabe, portanto, aos artistas a indicação dos usos criativos das redes [...].

Nesse exemplo, constatou-se o emprego de uma repetição, uma vez que é utilizado, novamente, o termo *redes*.

(71)

[...] Trazemos aqui o trabalho recente da artista norte-americana Laurel Nakadate, capa desta edição, que convidou os amigos de amigos do FB para participar de uma nova série fotográfica, *Star Portraits* [...].

No excerto em questão, verifica-se a utilização do advérbio dêitico *aqui* para se fazer remissão à edição atual da revista. Retomam-se, nesse momento, os pressupostos de Marcuschi (2005a), que revela o fato de essa anáfora ter um valor “indicial (dêitico)” e, por esse motivo, não é preciso que haja um antecedente explícito no texto, uma vez que pode trabalhar com dados inferenciais ou com aspectos culturais.

Há, também, o emprego de uma repetição, ocasionada pelo uso, mais uma vez, da expressão *desta edição*.

Nesse exemplo, visualiza-se, ainda, o pronome relativo *que* sendo utilizado como estratégia referencial e, também, uma retomada por meio de sigla, visto que utiliza-se *FB* para se referir ao *Facebook*. Nesse caso, essa última estratégia referencial foi classificada como repetição.

Por último, nesse trecho, verifica-se o emprego de uma catáfora, pois *uma nova série fotográfica* precede o termo *Star Portraits*.

(72)

[...] Usuários e protagonistas do dia a dia das redes também não poderiam deixar de estar presentes e estão contemplados na reportagem de Luciana Pareja Norbiato sobre os aplicativos de relacionamento e sexo [...].

No exemplo 72, constata-se que, como o referente está muito distante, devido ao fato de o texto ser grande, a autora o introduz, novamente, por meio dos termos *Usuários e protagonistas*.

Nesse exemplo, há, também, o emprego de uma repetição, visto que, novamente, a palavra *redes* é utilizada como processo referencial.

Há, também, o a utilização de uma anáfora indireta. Constata-se essa estratégia no termo *reportagem*, pois se cria um enquadre mental, ou seja, o leitor é levado a pressupor que em uma revista haja reportagens.

(73)

[...] *Last but not least*, não perca a chance de se indispor com esse estado geral das coisas, participando de uma das redes antissociais destacadas por **seLecT**.

O último trecho do editorial *Curadoria da informação* revela um fato interessante sobre como o texto será finalizado, pois a autora utiliza uma expressão em inglês *Last but not least – Por último, mas não menos importante* – que pode ser interpretada como as palavras finais dela. Nesse sentido, considera-se que ela dá uma espécie de “toque” para o leitor, afirmando que ele deve continuar atento ao que ainda será exposto.

Quanto aos processos referenciais, verifica-se, primeiramente, a utilização de um rótulo retrospectivo. Essa estratégia referencial é ocasionada pelo termo *esse estado geral das coisas*, visto que esse termo está “impregnado” pela opinião da autora do editorial. Por meio desse termo, ela expõe a sua opinião acerca das redes sociais, pois considera essas redes já estão “cristalizadas” em nossa sociedade.

Outro rótulo retrospectivo avaliativo pode ser visualizado em *redes antissociais*, uma vez que esse termo é uma recategorização de *redes sociais*. Assim, a autora, mais uma vez, deixa transparecer a sua opinião sobre redes sociais, pois as considera espaços contrários à boa ordem social ou à interação.

A última estratégia referencial utilizada nesse texto é a meronímia, ocasionada pelo uso de *seLecT*. Essa meronímia classifica-se como uma marca sendo empregada para se referir a um produto, nesse caso, uma revista.

### Quadro 11

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 10	5	2	3	–	11	5	5	2	–

#### Texto 11: **RODOLPHO PARIGI NO PIVÔ**

A história da arte brasileira é evocada por Rodolpho Parigi em nova série de trabalhos. Na tela Tamoio Encontra Moema, Parigi apropria-se de Rodolfo Amoedo e Victor Meirelles do fim do século 19. Contemporâneas entre si, Último Tamoio (1883) e Moema (1886) coincidem em condenar a dizimação indígena ao retratar dois jovens índios que jazem à beira-mar. Essas duas figuras são o centro gravitacional da grande pintura de 2 x 4

metros, desenhadas por Parigi com tinta acrílica vermelha e caneta esferográfica.

O trabalho será exibido ao lado de colagens e de uma performance, em individual que abre em 21 de setembro na Associação Cultural Pivô, no Edifício Copan, em São Paulo, mesmo local onde o artista tem atualmente seu ateliê e onde as telas foram pintadas.

Os trechos que seguem foram retirados do artigo, para facilitar o acompanhamento das análises.

(74)

[...] em nova série de trabalhos. Na tela Tamoio Encontra Moema [...]

No exemplo em questão, verifica-se a utilização de uma meronímia, ocasionada pelo emprego das expressões hiperonímicas e hiponímicas. Nesse sentido, os *trabalhos* citados pelo autor do texto caracterizam-se como uma expressão hiperonímica, a qual é, posteriormente, retomada do hipônimo *tela*.

(75)

[...] Contemporâneas entre si, *Último Tamoio* (1883) e *Moema* (1886) coincidem em condenar a dizimação indígena ao retratar dois jovens índios que jazem à beira-mar. Essas duas figuras são o centro gravitacional da grande pintura de 2 x 4 metros [...]

O excerto (75) revela a utilização de processos referenciais distintos e, para entendê-los, faz-se necessário, primeiramente, uma contextualização acerca do assunto tratado nesse trecho.

Ao referir-se às telas *Último Tamoio* (1883) e *Moema* (1886), o autor do texto faz o leitor acionar sua memória discursiva, a fim de interpretar que esses quadros retratam o sofrimento dos índios que foram massacrados durante o período de colonização do Brasil. Nessas telas, um índio e uma índia, respectivamente, estão mortos à beira mar e, apesar de não haver em seus corpos marcas de ferimentos, fazem o leitor lembrar-se dos anos de sofrimento aos quais os índios foram submetidos.

Nesse âmbito, para referir-se a essas telas, o autor do texto utiliza o termo *dizimação indígena*. Esse processo referencial evidencia o emprego de uma anáfora indireta, visto que, como já exposto, o interlocutor precisa acionar sua memória de longo prazo para, assim, compreender o que está sendo dito.

Além disso, verifica-se que *dizimação indígena* é uma expressão capaz de evidenciar a avaliação do autor do texto acerca da matança ocorrida no Brasil colonial. Em outras palavras, pode-se afirmar que há uma recategorização das telas, pois elas são consideradas pelo autor uma *dizimação*. Essa estratégia remissiva evidencia a utilização, nesse termo, de um rótulo avaliativo.

Ainda sobre esse trecho, constata-se que as expressões *dois jovens* e *essas duas figuras* foram utilizadas para referir-se às telas *Último Tamoio (1883)* e *Moema (1886)* já citadas pelo autor. Verifica-se, aqui, a construção referencial propiciada por esse autor, visto que ele utilizou essas expressões como sinônimas, caracterizando, assim, uma estratégia referencial possibilitada por expressões sinonímicas. Como já exposto neste trabalho, não há sinônimos perfeitos na língua portuguesa, há, todavia, um contexto que permite ao leitor identificar determinados termos como semelhantes.

(76)

[...] Essas duas figuras são o centro gravitacional da grande pintura de 2 x 4 metros, desenhadas por Parigi com tinta acrílica vermelha e caneta esferográfica [...].

Esse exemplo retrata a utilização dos termos *grande pintura de 2 x 4 metros* como processo referencial para referir-se à tela de Rodolpho Parigi, *Tamoio Encontra Moema*. Por meio dessa utilização, verifica-se o uso de uma expressão sinonímica.

Nesse mesmo trecho, constata-se, também, a utilização de uma anáfora zero em *desenhadas por Parigi*.

(77)

[...] O trabalho será exibido ao lado de colagens e de uma performance, em individual que abre em 21 de setembro na Associação Cultural Pivô [...].

No exemplo (77), verifica-se o emprego de uma expressão sinonímica como estratégia referencial para retomar a obra *Tamoio Encontra Moema*, pois o termo *trabalho* permite que o leitor compreenda que se trata da referida obra.

Ainda, nesse exemplo, é possível constatar a utilização de uma anáfora zero, uma vez que o termo *trabalho* está elíptico em *que abre em 21 de setembro*.



(78)

[...] no Edifício Copan, em São Paulo, mesmo local onde o artista tem atualmente seu ateliê e onde as telas foram pintadas.

No último excerto do texto *Rodolpho Parigi no Pivô*, analisa-se a aplicação de um rótulo como estratégia referencial, que se efetiva por meio do termo *mesmo local* responsável por recategorizar *no Edifício Copan*.

Há, ainda, o emprego do termo *artista* que faz referência a *Rodolpho Parigi*. Por meio desse termo, comprova-se que o autor do texto recategorizou Parigi e atribuiu a ele o rótulo de *artista*, evidenciando, assim, sua avaliação acerca do artífice em questão.

O autor do texto utiliza, também, um pronome possessivo (*seu*) para construir o processo referencial.

Por fim, nesse trecho, verifica-se que o autor do texto recorreu a uma expressão sinonímica para retomar o trabalho do artista. Assim, por meio de *as telas* retomam-se as obras realizadas pelo pintor.

## Quadro 12

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 11	3	2	1	4	1	1	–	–	–

### Texto 12: ESTELA SOKOL E A COR DAS GELEIRAS

Apesar de ser uma escultura, a obra *Meio-Fio*, que Estela Sokol exhibe até 15/1 na Galeria Anita Schwartz (RJ), dialoga com a pintura. “É a primeira vez que uso encáustica, a escolha deu-se por conta da cor”, contou durante a produção do trabalho, em seu ateliê, em São Paulo. Formada por quatro placas de mármore dispostas em cruz, *Meio-Fio* usa a antiquíssima técnica pictórica na qual o pigmento é diluído em cera. Na obra de Sokol, a cor surge em faixas paralelas, sulcadas na superfície branca, onde ela insere um azul-claro, mas vivo, variável por sua concentração de pigmento. “É uma obra luminosa, lembra a cor das geleiras. A luz dá-se por rebaixamento, por uma estranheza do azul no branco”, diz. O trabalho reflete a pesquisa com cores extraídas da natureza, como ocorre nas fotos e intervenções realizadas no glaciar argentino de Perito Moreno, na Patagônia. Nelas, Sokol contrapunha a brancura da neve com elementos de colorido vibrante. *Meio-Fio* sintetiza características marcantes do trabalho da paulistana: a manipulação da cor e as composições de inspiração construtiva e pop.

Para melhor compreensão das análises, foram retirados alguns excertos do artigo, os quais se apresentam a seguir.

(79)

[...] a obra *Meio-Fio*, que Estela Sokol exhibe até 15/1 na Galeria Anita Schwartz (RJ), dialoga com a pintura [...].

O primeiro exemplo do texto revela a utilização de um pronome relativo e de uma anáfora zero para se fazer referência.

O pronome relativo é empregado no trecho *a obra Meio-Fio, que Estela Sokol exhibe*. A anáfora zero, por sua vez, é utilizada no trecho *dialoga com a pintura*.

(80)

[...] “É a primeira vez que uso encáustica, a escolha deu-se por conta da cor”, contou durante a produção do trabalho, em seu ateliê, em São Paulo [...].

Nesse excerto, verifica-se a utilização de uma anáfora zero no trecho *contou durante a produção do trabalho*. Vale ressaltar que, nesse caso, o emprego da elipse não causou prejuízo ao entendimento do texto, pois, por meio do contexto, o leitor consegue entender que se trata da artista *Estela Sokol*.

Há, também, nesse excerto, a utilização de um pronome possessivo como estratégia referencial, que se efetiva no trecho *em seu ateliê*, nesse caso, o pronome *seu* pode ser interpretado como *dela*.

Outro processo referencial presente no exemplo (80) é o rótulo avaliativo, pois o autor do texto considera que *a escultura, a obra Meio-Fio* é um *trabalho* desenvolvido por Estela Sokol. Em outras palavras, a produção da artista foi recategorizada e, agora, trata-se de um *trabalho*.

(81)

[...] Formada por quatro placas de mármore dispostas em cruz, *Meio-Fio* usa a antiquíssima técnica pictórica na qual o pigmento é diluído em cera [...].

Antes de evidenciar a estratégia referencial presente nesse excerto, faz-se necessário comentar a presença de um *frame* em *Formada por quatro placas de mármore dispostas em cruz*. Por meio desse *frame*, cria-se uma moldura, um enquadre capaz de direcionar o leitor para o que será dito, posteriormente. Essa moldura revela ao leitor que, sobre a obra *Meio-Fio*, é importante atentar-se para os materiais que a compõe, ou seja, dá-se maior relevância à composição da obra.

A utilização do nome da obra (*Meio-Fio*), nesse excerto, caracteriza uma repetição, pois esse termo já foi empregado, anteriormente.

Constata-se, também, no exemplo (81), o emprego de uma construção relativa, ocasionada pela expressão *na qual*.

No exemplo em questão, por fim, foi utilizada uma anáfora indireta, visto que o termo *pigmento* foi empregado para retomar *encáustica*. Essa construção referencial exige um leitor atento. Primeiramente, porque os termos aparecem em gêneros distintos (*encáustica* é um substantivo feminino e *pigmento*, por sua vez, masculino). Além disso, esses são termos muito específicos e, para serem interpretados, faz-se necessário o acionamento da memória de longo prazo do leitor, ou seja, há uma exigência cognitiva muito maior.

(82)

[...] Na obra de Sokol, a cor surge em faixas paralelas, sulcadas na superfície branca, onde ela insere um azul-claro, mas vivo, variável por sua concentração de pigmento [...].

No trecho em questão, constata-se o emprego da repetição, da meronímia e do pronome como estratégias referenciais. Esses processos serão esclarecidos, a seguir.

O emprego da repetição pode ser verificado em dois termos que já foram utilizados anteriormente: *obra* e *pigmento*.

O pronome, por sua vez, apresenta-se nos termos *onde*, *ela* e *sua*. Segundo a Gramática Tradicional, o pronome *onde* deve ser utilizado somente para fazer referência a lugares físicos, estáticos e, por esse motivo, foi empregado de maneira inadequada nesse trecho. Todavia, há de se ressaltar que a função referencial é mantida.

O pronome pessoal *ela* foi utilizado para referir-se à artista *Estela Sokol*. Há, ainda, nesse excerto, a utilização de um pronome possessivo como processo referencial, efetivado no trecho *por sua concentração*. Nesse caso, o pronome *sua* pode ser interpretado como *dela* e refere-se à determinada característica que a cor *azul-claro* possui.

Por último, no exemplo (82), verifica-se o emprego de uma meronímia, efetivada por meio da hiponímia e da hiperonímia. Tal processo é ocasionado pela utilização do hipônimo *azul-claro* para retomar o hiperônimo *cor*.

(83)

[...] “É uma obra luminosa, lembra a cor das geleiras. A luz dá-se por rebaixamento, por estranheza do azul no branco” [...].

A primeira estratégia referencial utilizada nesse exemplo é o rótulo avaliativo. Esse processo pode ser visualizado na expressão *obra luminosa*, pois a artista Estela Sokol atribuiu essa característica ao seu trabalho. Assim, ao se referir à obra *Meio-Fio*, Sokol a recategoriza e lhe atribuiu a característica de algo grandioso.

Nesse sentido, Koch (2005) afirma que o rótulo é capaz de refocalizar uma informação cotextual precedente, ao mesmo tempo em que opera uma função predicativa. Corroborando, Francis (2003) evidencia o fato de o rótulo, nesse caso, retrospectivo, não ser uma repetição ou um sinônimo de um elemento já utilizado, pois ele deve ser compreendido como equivalente à porção substituída, apesar de nomeá-la pela primeira vez. Assim, o rótulo retrospectivo indica ao leitor, exatamente, como certa extensão do texto deve ser interpretada, evidenciando a avaliação do autor do texto.

Ao utilizar a expressão *cor das geleiras*, o autor do texto utiliza uma anáfora indireta, capaz de retomar tudo o que estava sendo dito acerca de cores. Além disso, essa expressão é responsável por ativar a memória de longo prazo do leitor e fazê-lo remeter-se às geleiras existentes em nosso planeta para, assim, compreender qual é a cor mencionada pelo autor do texto. Além disso, há um sutil direcionamento para o fato de a Terra ser considerada o planeta azul e, por esse motivo, justifica-se, também, o uso da cor *azul-claro*.

Outra anáfora indireta desse excerto ocorre devido à utilização do termo *A luz*, pois o autor sugere que a obra é luminosa e que são as cores utilizadas pela artista, que permitem a iluminação dessa obra.

A última estratégia referencial aplicada no exemplo (83) é a meronímia. Essa estratégia é ocasionada pela utilização dos hipônimos (*azul e branco*) para se retomar o termo *cores* já mencionado.

(84)

[...] O trabalho reflete a pesquisa com cores extraídas da natureza, como ocorre nas fotos e intervenções realizadas no glaciar argentino de Perito Moreno, na Patagônia [...].

Nesse trecho, analisa-se, primeiramente, a utilização de *trabalho* para, mais uma vez, retomar a obra de Sokol. Esse uso ocasiona, então, uma repetição.

Ainda nesse trecho, o autor do texto faz uma referência às cores outrora citadas. No entanto, define-as como *cores extraídas da natureza*, reportando-se ao *azul*, ao *branco* e ao *azul-claro* já mencionados. Essa utilização caracteriza uma anáfora indireta, visto que aciona a memória de longo prazo do interlocutor, fazendo-o refletir acerca da flora e da fauna terrestres.

(85)

[...] Nelas, Sokol contrapunha a brancura da neve com elementos de colorido vibrante [...].

No exemplo (85), inicialmente, analisa-se a aplicação de um termo dêitico como estratégia remissiva. Por meio da palavra *nelas*, o autor do texto refere-se às *fotos* citadas em uma porção textual precedente.

A repetição existente, nesse trecho, decorre do emprego do sobrenome da artista – *Sokol* – para referir-se a ela.

A meronímia, por sua vez, pode ser verificada nos termos *brancura da neve* e *elementos de cores vibrantes*, pois esses termos são hipônimos responsáveis por reportarem-se ao hiperônimo já utilizado *cores extraídas da natureza*.

(86)

[...] Meio-Fio sintetiza características marcantes do trabalho da paulistana: a manipulação da cor e as composições de inspiração construtiva e pop.

No último exemplo do texto *Estela Sokol e a cor das geleiras*, analisar-se-á o emprego de estratégias referenciais distintas: a repetição, a catáfora, a estratégia de descrição definida e a anáfora indireta.

A repetição pode ser verificada em *Meio-Fio*, visto que esse termo já foi utilizado em porções precedentes do texto.

A catáfora é utilizada em *características marcantes do trabalho da paulistana: a manipulação da cor e as composições de inspiração construtiva e pop*. Esse uso evidencia uma catáfora, porque as características marcantes mencionadas pelo autor do texto só serão definidas na porção textual subsequente.

A estratégia de descrição definida, por sua vez, é ocasionada pelo emprego de *as composições* para se referir a todos os trabalhos artísticos desenvolvidos por Estela Sokol (*fotos, esculturas, pinturas*). Tal processo referencial, segundo Koch e Marcuschi (2006), é responsável por selecionar as diversas propriedades de um referente que, em determinada situação comunicativa, são relevantes para os projeto de dizer do autor do texto. Assim, a estratégia de descrição definida aparece, nesse caso, constituída por um artigo definido (*as*) e um nome (*composições*).

Por último, a anáfora indireta ocorre devido ao emprego da palavra paulistana como estratégia referencial. Esse termo foi utilizado para se referir à artista *Estela Sokol*. No entanto, é o autor quem tem a informação de que essa artista é natural de São Paulo e o leitor não tem que recuperar esse dado no cotexto. Vale ressaltar que o autor expõe somente o fato de o ateliê da *Sokol* estar localizado nessa cidade.

### Quadro 13

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 12	2	2	7	–	3	5	6	1	1

#### Texto 13: FLAVIA RIBEIRO: A CASA COMO OBRA

Há 20 anos, Flavia Ribeiro vive e trabalha na mesma casa, no bairro da Vila Madalena, em São Paulo. Na casa e no ateliê, espaços vinculados e divididos apenas por um lance de escadas, a artista se lançou na experimentação de procedimentos da gravura, da escultura e da pintura, desenvolvendo uma poética regida pela subversão e reinvenção dos meios. Agora, a casa que testemunhou a liberdade e a autonomia de criação de Flavia Ribeiro é o assunto da obra. “Penso meus trabalhos usando as paredes como páginas de um caderno de anotações”, diz ela. “Surgiu então o desejo de ver esse espaço da casa desabitado de forma temporária para estabelecer relações entre o que se deixa móvel e o que se retira: todo vestígio de minha presença”. No projeto *A Casa Como Deve Ser*, a casa será esvaziada de parte dos objetos pessoais e ocupada por trabalhos antigos e novos, realizados em escultura, desenho, vídeo, livro e instalação. Então, esse espaço deixará de ser casa, ateliê, mas também não será galeria nem museu.

O público será convidado a visitar *A Casa Como Deve Ser* somente por poucos dias, em data a ser marcada entre outubro e novembro de 2014. Até lá, poderá acompanhar as etapas do processo em encontros na Pinacoteca de São Paulo, onde serão lançadas cinco publicações na forma de almanaques.

Os excertos a seguir, foram utilizados para possibilitar o acompanhamento das análises.

(87)

[...] Na casa e no ateliê, espaços vinculados e divididos apenas por um lance de escadas, a artista se lançou na experimentação de procedimentos da gravura, da escultura e da pintura, desenvolvendo uma poética regida pela subversão e reinvenção dos meios [...].

No primeiro exemplo do texto em questão, verifica-se o emprego de uma repetição como processo referencial. Essa repetição é ocasionada pela palavra *casa* que já foi utilizada, anteriormente.

Nesse trecho verifica-se, também, que o referente *Flavia Ribeiro* é recategorizado e, agora, recebe a denominação de *artista*. Assim, rotula-se a referida artista e, por meio dessa recategorização, atribui-se a ela a característica de artesã, de criadora.

(88)

[...] Agora, a casa que testemunhou a liberdade e a autonomia de criação de Flavia Ribeiro é o assunto da obra [...].

No exemplo (88), constata-se a utilização de uma repetição como processo referencial, visto que os termos *casa* e *Flavia Ribeiro* apresentam-se em um contexto precedente.

Além da repetição, nesse trecho verifica-se o emprego de uma anáfora indireta. Essa anáfora é utilizada para fazer referência ao trabalho desenvolvido pela artista em questão. Nesse sentido, por meio da palavra *obra*, aciona-se a memória de longo prazo do leitor que é levado a compreender o fato de um artista produzir *obras*.

O uso dessa palavra como estratégia referencial também coloca em evidência o caráter laborioso de uma obra, ou seja, o fazer, o produzir recebe destaque. Desse modo, de acordo com os pressupostos teóricos de Marcuschi (2005a), a anáfora em questão é do tipo conceitual, visto que exige estratégias cognitivas fundadas em conhecimentos de mundo do leitor.

(89)

[...] “Penso meus trabalhos usando as paredes como páginas de um caderno de anotações”, diz ela [...].

Esse trecho em destaque revela a utilização de três processos referenciais distintos: a meronímia, a anáfora indireta e a pronominalização.

A meronímia é ocasionada pela palavra *trabalhos*. Nesse trecho, essa palavra funciona como um hiperônimo que, de maneira mais abrangente, é capaz de retomar uma porção precedente do texto. Assim, faz-se referência aos termos mais específicos (*gravura, escultura e pintura*) por meio de um termo genérico, nesse caso, *trabalhos*.

A anáfora indireta apresenta-se no trecho *as paredes como páginas*. Essa estratégia referencial pode ser mais bem compreendida mediante a consideração do contexto, pois é ele que determina as possíveis inferências que o leitor fará. Portanto, de acordo com esse contexto, aciona-se a memória desse leitor, que é levado a lembrar as características de uma casa, por exemplo, o fato de ela ter paredes. Além disso, interpreta-se que as páginas, agora, não são somente espaços vazios, mas também, lugar para criação, para a arte.

Ademais, outra característica da anáfora indireta está presente nesses termos: o fato de não possuir uma expressão antecedente ou subsequente explícita no contexto. Segundo Koch e Marcuschi (2005), apesar disso, há um elemento em que essa remissão está ancorada, criando, assim, um vínculo coerente para essa estratégia referencial. Em outras palavras, não há, no contexto precedente, uma palavra a que o trecho *as paredes como páginas* seja capaz de substituir (caso houvesse, seria uma sinonímia), mas há relação entre as informações velhas e as novas, permitindo a ativação dos referentes por meio de processos cognitivos. Nesse âmbito, aciona-se o conhecimento armazenado na memória dos leitores, constituindo um processo implícito de referenciação. Com base no exposto, pode-se afirmar que a anáfora em questão está fundamentada no conhecimento cognitivo e no potencial inferencial do leitor, o que caracteriza uma anáfora indireta do tipo conceitualmente fundada.

A última estratégia referencial utilizada no excerto em questão é a pronominalização. Essa estratégia é empregada para retomar a artista *Flavia Ribeiro*, como pode ser visualizado em *diz ela*.

(90)

[...] “Surgiu então o desejo de ver esse espaço da casa desabitado [...]”.



Nesse exemplo, evidencia-se a utilização da repetição e da estratégia de descrição definida como processos referenciais.

A repetição é ocasionada pelo emprego da palavra *casa*. Esse uso representa uma repetição devido ao fato de esse termo já ter sido utilizado em uma porção precedente do contexto.

Outro processo referencial aplicado no trecho é a estratégia de descrição definida, resultado da aplicação do termo *esse espaço* para se retomar *casa*.

Como já exposto, segundo Koch e Marcuschi (2006), essa estratégia caracteriza-se por selecionar uma entre as diferentes possibilidades de se retomar um referente. Em outras palavras, o autor do texto utiliza o termo que, em dada situação de interação, é importante para atingir seus propósitos comunicativos. Segundo os moldes propostos por esses autores, o emprego de expressões nominais definidas pode ocorrer mediante algumas configurações, já expostas neste trabalho, dentre elas, o uso de um determinante acompanhado de um nome, nesse caso, *esse espaço*.

(91)

[...] para estabelecer relações entre o que se deixa móvel e o que se retira: todo vestígio de minha presença [...].

Nesse excerto, verifica-se a aplicação de uma catáfora, ocasionada pelo trecho *todo vestígio de minha presença* que aparece posteriormente ao trecho ao qual faz referência *o que se deixa móvel e o que se retira*.

(92)

[...] No projeto *A Casa Como Deve Ser*, a casa será esvaziada de parte dos objetos pessoais e ocupada por trabalhos antigos e novos, realizados em escultura, desenho, vídeo, livro e instalação [...].

No exemplo (92), constata-se a utilização de três estratégias referenciais distintas: a sinonímia, a repetição e a meronímia.

A sinonímia resulta do emprego de *no projeto* para se retomar os trabalhos e obras desenvolvidos pela artista *Flavia Ribeiro*, mais especificamente, o trabalho *A Casa Como Deve Ser* que é o tema do artigo em questão.

Há, nesse excerto, o emprego de duas repetições: *casa* e *trabalhos*, visto que essas palavras já foram citadas no texto.

A meronímia está presente nos hipônimos *escultura*, *desenho*, *vídeo*, *livro* e *instalação*. Esses termos foram utilizados para especificar o hiperônimo mencionado, anteriormente – *trabalhos*. Em outras palavras, o leitor é levado a interpretar primeiro o termo genérico, para, em seguida, compreender os termos capazes de especificá-lo.

(93)

[...] Então, esse espaço deixará de ser casa, ateliê, mas também não será galeria nem museu [...].

No exemplo (93), evidencia-se o emprego de repetições para a construção da referência. Essas repetições ocorrem devido ao uso dos termos *esse espaço*, *casa* e *ateliê*, que já foram utilizados no cotexto precedente.

(94)

[...] O público será convidado a visitar A Casa Como Deve Ser somente por poucos dias, em data a ser marcada entre outubro e novembro de 2014 [...].

Nesse excerto, evidencia-se a aplicação de uma repetição como estratégia referencial, visto que o termo *A Casa Como Deve Ser* já foi utilizado no texto, anteriormente.

(95)

[...] Até lá, poderá acompanhar as etapas do processo em encontros na Pinacoteca de São Paulo, onde serão lançadas cinco publicações na forma de almanaques.

No exemplo (95), evidencia-se, primeiramente, o que Marcuschi (2005a) determina como “pró-forma adverbial”. Nesse exemplo, a expressão *lá* não é, unicamente, um pronome dêitico, mas sim, uma anáfora indireta. Apesar de não haver uma âncora para a interpretação referencial da palavra *lá*, a compreensão desse termo é possível mediante o cotexto. Desse modo, de acordo com Cornish (1996 *apud* Marcuschi, 2005a), nesse excerto há um contínuo entre a anaforicidade e a deiticidade.

Há, também, o emprego de uma anáfora zero, nesse trecho, visto que o termo *público* está elíptico em *poderá acompanhar as etapas*.

O último excerto do texto *Flavia Ribeiro: a casa como obra* evidencia, ainda, a existência de outra anáfora indireta, presente no termo *processo*. Essa anáfora é do tipo conceitualmente fundada, pois exige que o leitor acione seus conhecimentos armazenados em sua memória de longo prazo e interprete que a arte desenvolvida pela *Flavia Ribeiro* é um *processo*. Ou seja, o trabalho realizado por esse tipo de artista é um processo que passa pela criação, pela feitura, entre outras etapas até chegar à exposição.

Por fim, nesse excerto, evidencia-se a presença de um advérbio de lugar/ pronome relativo (caso em que se apresenta um dêitico espacial) como estratégia referencial. Essa utilização pode ser visualizada no emprego da palavra *onde* para remeter-se à Pinacoteca de São Paulo.

#### Quadro 14

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 13	1	1	2	1	2	3	10	1	1

#### Texto 14: RELÍQUIA BAIANA DE VOLTA À VIDA

Uma feliz coincidência foi o estopim do trabalho que Nino Cais criou para a 3ª Bienal da Bahia, de volta no fim de maio, após 46 anos de interrupção, provocada pelo regime militar.

Uma pesquisa sobre livros de sebo originou as cerca de 30 obras que leva a Salvador. Para ele, as publicações antigas estão fadadas à perda de seu espírito se não são lidas, pois ficam paradas no tempo. “Intervir é uma maneira de trazê-las de volta à vida”. Foi o que ele fez com as imagens de livros, de pedras preciosas e de uma edição de Relíquias da Bahia, de 1939, um achado perfeito para a mostra em solo soteropolitano. Cais inseriu as figuras de pedras em fotos clássicas da arquitetura baiana, como se os prédios fossem altares dos elementos naturais. “É como se houvesse novamente uma crença na natureza; em vez de adorarmos o sol, adoraríamos as pedras.”

Com esse trabalho, Nino Cais retoma a ideia do lugar do silêncio já presente anteriormente em sua obra.

Para melhor compreensão das análises, foram retirados alguns excertos do artigo, os quais se apresentam a seguir.

(96)

Uma feliz coincidência foi o estopim do trabalho que Nino Cais criou para a 3ª Bienal da Bahia [...].

O primeiro exemplo do texto *Relíquia baiana de volta à vida* apresenta a utilização de um pronome relativo como estratégia referencial. Essa estratégia efetiva-se por meio do pronome *que*.

(97)

[...] Uma pesquisa sobre livros de sebo originou as cerca de 30 obras que leva a Salvador [...].

O exemplo (97) revela que o termo *trabalho* foi especificado, recategorizado, assumindo o caráter de *uma pesquisa sobre livros*. Para fins de interpretação, outro fato interessante que deve ser ressaltado é o processo desenvolvido por Nino Cais, ou seja, toda a pesquisa realizada por ele é considerada um *trabalho* que originou as *30 obras*. Assim, essa recategorização revela o caráter laborioso dessa pesquisa.

Ainda nesse exemplo, evidencia-se o emprego de um pronome relativo como processo referencial. Esse processo é efetivado pelo pronome *que*.

Há, também, no excerto (97), o emprego de uma anáfora zero. Essa elipse é ocasionada pela omissão do nome do artista *Nino Cais* em *que leva a Salvador*.

(98)

[...] Para ele, as publicações antigas estão fadadas à perda de seu espírito se não são lidas, pois ficam paradas no tempo [...].

No trecho em questão, inicialmente, verifica-se o emprego do pronome pessoal *ele* para referir-se ao *Nino Cais*.

Evidencia-se, também, a ocorrência de uma anáfora indireta. Essa anáfora decorre da utilização de *publicações antigas* para se retomar *uma pesquisa sobre livros de sebo*. Essa remissão pode ser classificada como anáfora indireta mediante os pressupostos teóricos de Schwarz (2000 *apud* Marcuschi, 2005a), que evidenciam o fato de, por exemplo, haver a construção de um novo conteúdo conceitual e não a reativação de elementos antecedentes, por parte leitor. Em outras palavras, o autor afirma que, no caso da anáfora indireta, o leitor só a compreenderá se conseguir identificar essa construção de um novo referente.

Além disso, esse exemplo exige maior atenção do usuário da língua, pois esse usuário precisa acionar sua memória de longo prazo, a fim de compreender que um sebo, geralmente, é composto por obras antigas.

Há, ainda, outro pronome funcionando como processo referencial, é o pronome possessivo *seu*, que diz respeito ao fato de *as publicações antigas* possuírem um *espírito*.

(99)

[...] “Intervir é uma maneira de trazê-las de volta à vida” [...].

As estratégias referenciais analisadas nesse excerto são a meronímia e a pronominalização. A primeira é ocasionada pela palavra *intervir* que é uma parte de todo o processo realizado por *Nino Cais*, ou seja, esse artista desenvolverá algumas ações para efetivar a sua pesquisa e, entre elas, está a ação de *intervir*.

A segunda estratégia decorre da utilização de um pronome oblíquo para retomar *as publicações antigas*, conforme se vê em *trazê-las*.

(100)

[...] Foi o que ele fez com as imagens de livros, de pedras preciosas e de uma edição de *Relíquias da Bahia*, de 1939, um achado perfeito para a mostra em solo soteropolitano [...].

As estratégias referenciais utilizadas nesse trecho são a pronominalização, a meronímia, a anáfora zero, a recategorização e a sinonímia.

Nesse exemplo, os pronomes empregados são o relativo, que se apresenta por meio da construção relativa *o que* e o pronome pessoal, *ele*, responsável por referir-se ao artista *Nino Cais*.

A meronímia se expressa por meio dos termos *imagens de livros, de pedras preciosas e de uma edição de Relíquias da Bahia*, visto que esses termos são hipônimos responsáveis por retomar o hiperônimo *publicações antigas*.

A anáfora zero é utilizada nesse trecho, pois não está exposto, nesse período, o que é *um achado perfeito*. No entanto, essa omissão não prejudica o entendimento do texto, uma vez que o referente pode ser encontrado no cotexto.

O trecho *um achado perfeito*, por sua vez, evidencia o emprego de uma rotulação. Isso decorre do fato de essa expressão possuir caráter avaliativo e, por

esse motivo, encapsular o que foi mencionado anteriormente. Nesse âmbito, reiteram-se os pressupostos de Francis (2003, p. 211), pois o autor evidencia o fato de os rótulos avaliativos adicionarem “algo novo ao argumento indicando a avaliação das proposições que eles encapsulam”. Em outras palavras, *um achado perfeito* efetiva a opinião do autor do texto, porque, ao mesmo tempo em que apresenta a proposição, a avalia. Assim, pode-se afirmar que as crenças e opiniões do autor refletem no modo como esses pensamentos são expressos.

O outro rótulo utilizado nesse trecho é *solo soteropolitano*, que é responsável por ressignificar *Salvador*.

A sinonímia do exemplo (100) efetiva-se pelo emprego da palavra *mostra* para retomar a *3ª Bienal da Bahia*. Vale ressaltar que, apesar de esses termos não serem sinônimos, no texto em questão, apresentam sentido equivalente.

(101)

[...] Cais inseriu as figuras de pedras em fotos clássicas da arquitetura baiana, como se os prédios fossem altares dos elementos naturais [...].

No exemplo (101), verifica-se, inicialmente, o emprego de uma meronímia como estratégia referencial. Essa meronímia decorre da utilização de *Cais* para se referir ao artista *Nino Cais*.

A anáfora por meio de expressão sinonímica é utilizada nesse trecho, quando o termo *figuras de pedras* é usado para retomar *as imagens [...] de pedras preciosas*. Essa classificação embasa-se nos pressupostos de Johnson (*apud* Ullmann, 1987), que evidenciam o fato de a equivalência exata entre as palavras ser incomum, mas, apesar disso, reiterarem que essa equivalência é possível, mediante a consideração do contexto.

Nesse exemplo, salienta-se, também, o emprego de uma anáfora indireta. Essa anáfora procede da utilização do termo *arquitetura baiana*, pois, entre outros aspectos revelados por Schwarz (2000 *apud* Marcuschi, 2005a, p. 60), esse termo apresenta “a inexistência de uma expressão antecedente ou subsequente explícita para retomada e presença de uma *âncora*, isto é, uma expressão ou contexto semântico base decisivo para a interpretação da *A'*”. Ou seja, o que há, aqui, é a exigência de que o leitor ative sua memória de longo prazo, a fim de compreender

melhor o porquê de o autor mencionar a *arquitetura baiana* nesse trecho, visto que a âncora, nesse caso, apresenta-se por meio do contexto semântico.

Desse modo, mais uma vez pautando-se nos pressupostos do referido autor, “a interpretação da *AI* se dá como a *construção* de um novo referente (ou conteúdo conceitual)” (Schwarz (2000 *apud* Marcuschi, 2005a, p. 60)), e não como uma reativação de elementos precedentes, por parte do leitor.

Por fim, no exemplo (101), verifica-se o emprego de uma meronímia, pois o autor utiliza o termo *prédios* (hipônimo) para retomar *arquitetura baiana* (hiperônimo). Ou seja, entre todas as estruturas possíveis, o termo *prédios* é o responsável por referir-se às construções existentes em Salvador.

(102)

[...] “É como se houvesse novamente uma crença na natureza; em vez de adorarmos o sol, adoraríamos as pedras.” [...].

O exemplo em questão evidencia o emprego de uma meronímia, ocasionada pela utilização dos hipônimos *sol* e *pedras* para referir-se ao hiperônimo *natureza*.

(103)

[...] Com esse trabalho, Nino Cais retoma a ideia do lugar do silêncio já presente anteriormente em sua obra.

O último exemplo do texto *Relíquia baiana de volta à vida* revela o emprego de três processos referenciais distintos: a estratégia de descrição definida, a repetição e a pronominalização.

A estratégia de descrição definida está presente na expressão *esse trabalho*. De acordo com Koch e Marcuschi (2006), essa estratégia define-se por selecionar, entre as diferentes propriedades de um referente, aquelas em que, mediante certa situação comunicativa, são pertinentes para os propósitos do locutor, a fim de realizar seu projeto de dizer. Nesse caso, entre todas as possibilidades de referir-se à exposição de *Nino Cais*, o autor do texto selecionou e colocou em evidência o caráter laborioso da pesquisa, por meio da palavra *trabalho*.

Além do que já foi exposto, outro caráter decisivo para classificação do termo *esse trabalho* como uma estratégia de descrição definida é o fato de ele encaixar-se

nos moldes propostos pelos referidos autores. Ou seja, há a presença de um determinante, nesse caso, o pronome demonstrativo *esse*, e de um nome, *trabalho*.

A repetição, por sua vez, decorre da utilização do substantivo próprio *Nino Cais*, visto que ele já foi utilizado em um contexto precedente.

Por fim, nesse excerto, verifica-se o emprego do pronome possessivo *sua*. Nesse caso, o pronome equivale à construção “obra dele”.

### Quadro 15

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 14	3	2	8	2	5	2	1	–	1

#### Texto 15: Antonio Dias: mantendo a linha

Na era dos artistas de temporada, é reconfortante acompanhar as empreitadas atuais do mestre Antonio Dias na pintura para notar que ela segue fresca e relevante, ao mesmo tempo que vem sendo refinada pela vasta experiência do artista, que completa 70 anos este ano. Nas telas, o embate entre o plano e a volumetria se dá pelos efeitos cromáticos, em que diluição e gotejamento remetem a uma cosmogonia de contrastes. Mas não só na técnica pictórica reside a construção intrincada de plano e contraplano: contribui para esse jogo a própria organização do suporte, fragmentado em telas de dimensões e formatos variados acopladas umas às outras fora do prumo.

Na exposição que a Fundação Iberê Camargo apresenta a partir de 13 de março figuram trabalhos produzidos ao longo de 14 anos - de 1999 a 2013. A seleção ficou a cargo do crítico Paulo Sergio Duarte, cuja relação com a obra do artista vem de mais de 40 anos. Ele vê na produção atual de Dias a potência emancipadora em relação a um mundo cada vez mais automático. "O encontro com a arte deveria ser esse momento em que nos libertamos desse olhar cotidiano. Para isso é necessário uma obra de arte poderosa. Não é qualquer obra de arte que nos alivia do olhar abrutalhado pelo dia a dia. É isso que temos aqui, uma obra que liberta, no melhor sentido, o olhar." A verve transgressora de Dias segue atuante, ainda que elegantemente lapidada pelo passar do tempo.

Os trechos que seguem foram retirados do artigo, a fim de facilitar a compreensão das análises.

(104)

Na era dos artistas de temporada, é reconfortante acompanhar as empreitadas atuais do mestre Antonio Dias na pintura para notar que ela segue fresca e relevante, ao mesmo tempo que vem sendo refinada pela vasta experiência do artista, que completa 70 anos este ano [...].



O exemplo (104) revela, primeiramente, um enquadre mental, ocasionado pelo *frame*. Isso pode ser verificado no trecho *Na era dos artistas de temporada*, visto que essa afirmação, apesar de ser genérica, é capaz de acionar os conhecimentos prévios do leitor. Conforme expõem Bentes, Koch e Morato (2011), o *frame* é o bloco de conhecimentos que preexistem aos enunciados e que estão armazenados na memória dos usuários da língua, representando situações estereotipadas. Nesse caso, comum a quem se dedica, especificamente, à pintura. Tal afirmação é possível, porque o autor (articulista) emite sua opinião – é *reconfortante acompanhar as empreitadas atuais do mestre Antonio Dias*. Pressupõem-se obras anteriores à data e uma recategorização em relação às anteriores. A obra atual é interpretada como “empreitada”<sup>13</sup>.

Quanto aos processos referenciais, nesse excerto, foi utilizada uma pronominalização, visto que o pronome pessoal *ela* refere-se à *pintura*. Além disso, utilizou-se, ainda, o pronome relativo *que* para reportar-se ao termo *artista*.

Nesse trecho, há, também, uma recategorização que ocorre devido à utilização do rótulo *artista*, empregado para ressignificar *Antonio Dias*, atribuindo a ele o “*status*” de *artista*.

(105)

[...] Nas telas, o embate entre o plano e a volumetria se dá pelos efeitos cromáticos, em que diluição e gotejamento remetem a uma cosmogonia de contrastes [...].

Nesse exemplo, verifica-se o emprego de estratégias referenciais distintas: a sinonímia, a anáfora realizada por pronome e a anáfora indireta.

A sinonímia decorre da utilização de *Nas telas*, pois esse termo faz alusão à *pintura*. Por sua vez, a anáfora realizada por pronome é efetivada pela construção relativa *em que*.

Quanto à anáfora indireta, ela é ocasionada pelo termo *cosmogonia de contrastes*. Primeiro, porque é necessário que o leitor acione seu conhecimento de

<sup>13</sup> O emprego da palavra *mestre* poderia ser classificado como uma ocorrência de rótulo avaliativo. No entanto, tal classificação não foi possível, porque, segundo Francis (2003), os rótulos avaliativos são retrospectivos e não prospectivos. Nesse caso, há uma prospecção, visto que o termo *mestre* antecipa uma avaliação acerca do artista *Antonio Dias*. Por esse motivo, esse termo é, então, um aposto de identificação.

mundo para compreender esse termo. Segundo, porque, de acordo com os pressupostos de Marcuschi (2005a), a expressão *cosmogonia de contrastes* ativa um novo referente, mas, de certo modo, também reativa o termo em que se ancora: *efeitos cromáticos*. Assim, essa anáfora indireta é, ao mesmo tempo, veiculadora de uma informação nova e de uma velha.

No que se concerne aos pressupostos de Schwarz (2000 *apud* Marcuschi, 2005a), nessa anáfora, comprova-se a inexistência de correferencialidade entre a âncora e a anáfora indireta, mas há, contudo, uma tênue relação conceitual. Assim, o leitor especializado no tema acionará a ideia de pintura, na qual estão as cores, as oposições entre tons e sobretons e, em consequência, a diversidade em quadro geral, interpretada, aqui, como cosmogonia <sup>14</sup>.

(106)

[...] Mas não só na técnica pictórica reside a construção intrincada de plano e contraplano: contribui para esse jogo a própria organização do suporte, fragmentado em telas de dimensões e formatos variados acopladas umas às outras fora do prumo [...].

No excerto (106), constata-se, inicialmente, o emprego de uma rotulação, decorrente do uso do termo *técnica pictórica*. Esse rótulo foi utilizado para ressignificar os termos usados anteriormente, *diluição e gotejamento*. Sobre esse assunto, pautando-se, novamente, nas considerações de Francis (2003), ressaltam-se duas características dos rótulos retrospectivos: o fato de esse processo referencial conduzir o leitor a como a extensão anterior deve ser interpretada e, também, de provocar uma alteração dentro do tópico, apesar de preservar a continuidade, uma vez que a informação nova é inserida em um esquema dado anteriormente.

Outra estratégia referencial utilizada, nesse excerto, é a catáfora, propiciada pelo período *contribui para esse jogo a própria organização do suporte, fragmentado em telas de dimensões e formatos variados acopladas umas às outras fora do prumo* que aparece posterior ao termo ao qual faz referência: *Mas não só na técnica pictórica reside a construção intrincada de plano e contraplano*.

---

<sup>14</sup> O termo cosmogonia refere-se, também, a cada uma das diferentes teorias filosófico-religiosas para explicar a origem do universo. Verifica-se, ainda, que o autor utiliza uma metáfora, pois ele compara os diferentes tons cromáticos às possíveis interpretações que tais contrastes podem sugerir.

Esse trecho exhibe, também, uma estratégia de descrição definida, pois se utiliza esse *jogo* para referir-se ao processo de pintura desenvolvido por *Antonio Dias*. Condizente com os pressupostos de Koch e Marcuschi (2006), esse processo referencial apresenta os critérios propostos pelos autores: um determinante (nesse caso, o pronome demonstrativo *esse*) acompanhado de um nome (*jogo*).

Há, ainda, a utilização de uma sinonímia, nesse excerto, pois o termo *suporte* foi empregado para se reportar ao termo *telas*. Como já exposto, a interpretação de uma palavra como sinônima de outra depende, frequentemente, da consideração do contexto e, nesse exemplo, tal afirmação é evidente. Isso porque o termo *suporte* não é um sinônimo de *telas*, mas, nesse contexto, o primeiro termo exerce a função de expressão sinonímica.

A última estratégia referencial presente, nesse trecho, é a repetição. Essa estratégia decorre do emprego de *telas*, pois essa palavra já foi utilizada em um contexto precedente.

(107)

[...] Na exposição que a Fundação Iberê Camargo apresenta a partir de 13 de março figuram trabalhos produzidos ao longo de 14 anos - de 1999 a 2013. A seleção ficou a cargo do crítico Paulo Sergio Duarte, cuja relação com a obra do artista vem de mais de 40 anos [...].

No exemplo (107), os processos referenciais utilizados são a sinonímia, a rotulação, a repetição e a anáfora direta propiciada pelo emprego do pronome.

A sinonímia é efetivada pelos termos *trabalhos* e *obra*. *Trabalhos* refere-se às *telas* do artista *Antonio Dias*; *obra* refere-se aos *trabalhos* desenvolvidos pelo artista em questão.

A rotulação é propiciada pelo termo *A seleção*, pois esse termo é responsável por encapsular toda a porção textual precedente. Nesse caso, a rotulação exerce a função de paráfrase resumitiva para o período *trabalhos produzidos ao longo de 14 anos - de 1999 a 2013*.

A repetição decorre da utilização da palavra *artista*, uma vez que essa palavra já foi empregada, anteriormente.

A anáfora realizada por pronome apresenta-se na utilização do pronome relativo *cuja*, o qual se refere à relação que o crítico *Paulo Sergio Duarte* possui com as obras de *Antonio Dias*.

(108)

[...] Ele vê na produção atual de Dias a potência emancipadora em relação a um mundo cada vez mais automático [...].

Esse exemplo apresenta o emprego de três processos referenciais: a pronominalização, a sinonímia e a meronímia.

A pronominalização é ocasionada pelo pronome pessoal *Ele*, utilizado para retomar o referente *Paulo Sergio Duarte*. A sinonímia apresenta-se no termo *produção atual*, empregado para se referir aos *trabalhos* desenvolvidos por *Antonio Dias*. A meronímia, por sua vez, decorre da utilização de *Dias* (parte) para se reportar ao *Antonio Dias* (todo).

(109)

[...] "O encontro com a arte deveria ser esse momento em que nos libertamos desse olhar cotidiano. Para isso é necessário uma obra de arte poderosa. Não é qualquer obra de arte que nos alivia do olhar abrutalhado pelo dia a dia. É isso que temos aqui, uma obra que liberta, no melhor sentido, o olhar." [...].

O excerto (109), primeiramente, revela o emprego da repetição como estratégia referencial. Essa repetição está presente nos termos *arte* e *obra*.

A expressão *esse momento* evidencia, ao mesmo tempo, dois processos referenciais: a estratégia de descrição definida e a catáfora.

O termo *esse momento* encaixa-se na primeira classificação, porque condiz com os pressupostos de Koch e Marcuschi (2006), visto que os autores constatam a necessidade de haver, como já exposto, um determinante (*esse*) acompanhado de um nome (*momento*). De acordo com os autores, essa estratégia é capaz de selecionar uma entre as diferentes propriedades de um referente. Essa seleção concretiza os propósitos do locutor, em função do seu projeto de dizer.

Ademais, esse termo é catafórico, porque anuncia o que será dito na porção textual subsequente. Conforme afirma Marcuschi (2008), a catáfora evoca uma entidade, ainda não foi introduzida, desempenhando, assim, um movimento "para frente", anunciando o assunto que será expresso.

A anáfora realizada por pronome pode ser visualizada na construção relativa *em que* e na expressão *desse olhar cotidiano*. Há de se ressaltar, todavia, que esse último termo apresenta-se não só como um pronome, visto que remete o leitor a

uma sutil opinião do crítico *Paulo Sergio Duarte*. Além desses exemplos, o emprego de pronomes como estratégia referencial pode ser constatado em *Não é qualquer obra de arte que nos alivia* (há a utilização do pronome relativo *que*) e em *É isso que temos aqui* (utiliza-se o pronome demonstrativo *isso*).

Por meio da expressão *uma obra de arte poderosa*, evidencia-se o emprego de um rótulo avaliativo retrospectivo. Essa rotulação é responsável por recategorizar as obras desenvolvidas por *Antonio Dias*, uma vez que o crítico *Duarte* as considera possuidoras de um poder transformador, capaz de livrar o interlocutor do olhar rotineiro.

Por último, no exemplo (106), verifica-se o emprego de uma anáfora indireta. Essa anáfora apresenta-se na expressão *olhar abrutalhado pelo dia a dia*, visto que, devido ao fato de não haver um correspondente lexicalizado no cotexto, o leitor é levado a acionar seus conhecimentos de mundo, a fim de interpretar a opinião do locutor: o olhar humano está se tornando cada dia mais rude, no que se refere às artes. De acordo com os pressupostos de Marcuschi (2005a), essa anáfora fundamenta-se em um conjunto de conhecimentos textuais mobilizados, ou seja, o conhecimento textual é o responsável pela interpretação dessa anáfora, visto que ela é do tipo conceitual.

(110)

[...] A verve transgressora de Dias segue atuante, ainda que elegantemente lapidada pelo passar do tempo.

O último excerto do texto *Antonio Dias: mantendo a linha* apresenta um rótulo retrospectivo avaliativo sendo usado como processo referencial. Esse rótulo é ocasionado pela expressão *verve transgressora de Dias*, pois, ao mesmo tempo em que encapsula os trabalhos desenvolvidos pelo artista em questão, esse rótulo os avalia.

Sobre esse assunto, reativam-se as considerações de Francis (2003): os rótulos avaliativos adicionam um novo argumento à porção que encapsulam, indicando a avaliação do escritor acerca da proposição recategorizada. Assim, o leitor desse texto é direcionado a pensar que, apesar da idade (*vasta experiência do artista, que completa 70 anos*), *Antonio Dias* é um transgressor, visto que liberta os

admiradores de arte do olhar rude e rotineiro, além de apresentar vivacidade em suas obras.

Por fim, dentro desse rótulo avaliativo evidencia-se, também, uma repetição, visto que o termo *Dias* já foi utilizado no texto.

### Quadro 16

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 15	5	–	9	6	1	2	5	1	1

#### Texto 16: Mãos ao alto

O que nomes como Sandra Gamarra, Douglas Gordon, Antonio Manuel, Zé do Caixão, Cildo Meireles e Rosângela Rennó têm em comum? Segundo a curadora Cristina Ricupero, todos trabalham de alguma forma ou em algum momento na fronteira entre o crime e a arte. Tomando como base o ensaio *Sobre o Crime Considerado como uma das Belas Artes (1827)*, de Thomas de Quincey.

A curadora selecionou 22 artistas. Com base no texto, a exposição questiona o embaralhamento das fronteiras entre ética e estética, autenticidade e pistas deixadas - ou não - pelo artista. "Entre os numerosos exemplos do ensaio, o principal foco recai sobre o notório serial killer londrino John Williams, cujo estilo de assassinato é avaliado de acordo com cânones de gosto", escreve Ricupero em seu texto curatorial.

Entre as obras selecionadas, estão pinturas da série *Controle (2008)*, de Regina Parra, feitas a partir de imagens de câmeras de vigilância registrando o momento anterior a acontecimentos trágicos. Será exposta também a instalação *Armas.OBJ (2008)*, de Gisela Motta e Leandro Lima (foto), que consiste em modelos tridimensionais de pistolas, submetralhadoras, rifles e snipers utilizados em videogames, impressas em papel e reconstruídas em tamanho real.

Os excertos a seguir, foram utilizados para possibilitar o acompanhamento das análises.

(111)

[...] Segundo a curadora Cristina Ricupero, todos trabalham de alguma forma ou em algum momento na fronteira entre o crime e a arte. Tomando como base o ensaio *Sobre o Crime Considerado como uma das Belas Artes (1827)*, de Thomas de Quincey [...].

Para fins de interpretação, faz-se necessário ressaltar que, primeiramente, o autor do texto, por meio de um questionamento, justapõe nomes que, aparentemente, formam apenas uma lista para os leitores, desafiando-os a

compreender a trajetória. Esse percurso, por sua vez, ampara-se na memória de longo prazo, nos esquemas mentais, nos quadros e nos cenários, a fim de obter a coerência de tais aproximações, por intermédio da pergunta: o que eles têm em comum? Assim, ao fazer o leitor amparar-se nesse processo, o enunciador utiliza uma anáfora indireta.

O primeiro exemplo do texto *Mãos ao alto* revela, também, o emprego de uma anáfora indireta como processo referencial. Essa anáfora é ocasionada pelo termo *curadora*, visto que, para compreendê-lo, o leitor precisa acionar os conhecimentos armazenados em sua memória de longo prazo (curador é o responsável por uma Bienal). Nesse sentido, trata-se de uma anáfora conceitual, baseada nos conhecimentos de mundo do leitor.

Esse trecho apresenta, também, um pronome sendo utilizado como estratégia referencial. Nesse caso, o pronome *todos* representa os artistas citados na porção textual precedente: *Sandra Gamarra, Douglas Gordon, Antonio Manuel, Zé do Caixão, Cildo Meireles e Rosângela Rennó*. Junto a esse processo referencial, há, ainda, uma anáfora zero, pois a palavra *artistas* está elíptica, uma vez que *todos* é um pronome indefinido substantivo.

Outra anáfora zero apresenta-se no trecho *Tomando como base o ensaio Sobre o Crime Considerado como uma das Belas Artes (1827), de Thomas de Quincey*, pois há uma afirmação que está elidida: esses artistas estão na fronteira entre o crime e a arte, porque, tomou-se, como base, o ensaio de *Thomas de Quincey*.

(112)

[...] A curadora selecionou 22 artistas. Com base no texto, a exposição questiona o embaralhamento das fronteiras entre ética e estética, autenticidade e pistas deixadas - ou não - pelo artista [...].

A primeira estratégia referencial evidenciada, no exemplo (109), é a repetição, que se efetiva em *a curadora*, visto que esse termo já foi utilizado em uma porção textual anterior.

Há, também, o emprego de uma meronímia, ocasionada pelo hiperônimo *22 artistas* (termo geral). Os especificadores dessa expressão hiperonímica são os hipônimos *Sandra Gamarra, Douglas Gordon, Antonio Manuel, Zé do Caixão, Cildo Meireles e Rosângela Rennó*.

A sinonímia está presente no termo *texto*, utilizado para retomar o gênero *ensaio*.

A anáfora indireta utilizada, nesse excerto, decorre da utilização do termo *exposição*. Reiteram-se, nesse momento, as considerações de Koch e Marcuschi (2005), visto que esses autores evidenciam o fato de as anáforas indiretas não possuírem uma expressão antecedente ou subsequente explícita no cotexto. O que existe, todavia, é um elemento em que esse processo referencial se ancora (nesse caso, a âncora é *a curadora*), criando um vínculo coerente nessa relação remissiva.

Nesse exemplo, há, ainda, o emprego de uma catáfora, que procede da expressão *embaralhamento das fronteiras*. Essa expressão é catafórica porque anuncia a informação posterior.

Por fim, nesse trecho, evidencia-se uma rotulação, pois *Thomas de Quincey* é recategorizado e, agora, recebe a denominação de *artista*.

(113)

[...] "Entre os numerosos exemplos do ensaio, o principal foco recai sobre o notório serial killer londrino John Williams, cujo estilo de assassinato é avalizado de acordo com cânones de gosto", escreve Ricupero em seu texto curatorial [...].

Nesse excerto há, primeiramente, o emprego de uma meronímia como processo referencial. Nesse caso, o termo mais abrangente (a expressão hiperonímica) constitui-se por *os numerosos exemplos do ensaio*, que aparece antes de seu termo especificador (a expressão hiponímica), que é *o principal foco recai sobre o notório serial killer londrino John Williams*.

Outra construção meronímica presente, nesse excerto, é ocasionada pelo termo assassinato, que é uma expressão hiponímica que possui como termo genérico (hiperônimo) a palavra *crime*, utilizada no primeiro parágrafo do texto.

A anáfora realizada por pronome também está presente, no exemplo (113). Nesse caso, essa anáfora apresenta-se no pronome relativo *cujo* e na construção constituída por um pronome possessivo: *em seu texto*.

(114)



[...] Entre as obras selecionadas, estão pinturas da série Controle (2008), de Regina Parra, feitas a partir de imagens de câmeras de vigilância registrando o momento anterior a acontecimentos trágicos [...].

No trecho em questão, o primeiro processo referencial utilizado é a anáfora indireta. Essa anáfora está presente no termo *as obras*, visto que o leitor precisa acionar seus conhecimentos de mundo e reativar em sua memória de longo prazo que artistas produzem *obras*. Desse modo, há uma exigência maior em relação à capacidade de compreensão desse leitor, pois não há uma expressão anterior ou posterior que lhe permita fazer essa interpretação, de maneira explícita.

Além disso, a expressão *as obras selecionadas* exerce a função de uma expressão hiperonímica, que, na porção textual subsequente, é especificada por meio dos hipônimos *pinturas da série Controle (2008)* e *Armas.OBJ (2008)*.

No exemplo (114) há, ainda, a utilização de uma anáfora zero. Isso se deve ao fato de a expressão *as obras foram* estar elíptica em *feitas a partir de imagens de câmeras de vigilância*.

(115)

[...] Será exposta também a instalação *Armas.OBJ (2008)*, de Gisela Motta e Leandro Lima (foto), que consiste em modelos tridimensionais de pistolas, submetralhadoras, rifles e snipers utilizados em videogames, impressas em papel e reconstruídas em tamanho real.

O último excerto do texto *Mãos ao alto* revela o emprego do pronome relativo *que* como estratégia referencial.

A meronímia também é utilizada, nesse excerto, visto que os hipônimos *pistolas, submetralhadoras, rifles e snipers* são especificadores da expressão hiperonímica *crime*. Ou seja, os bandidos praticam vários tipos de crimes, mas, por meio das expressões hiponímicas, o foco é dado aos que são praticados à mão armada.

Por fim, nesse exemplo, evidencia-se uma anáfora zero, pois toda a expressão *as armas são* foi elidida em *impressas em papel e reconstruídas em tamanho real*.

### Quadro 17

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 16	1	4	4	1	5	4	1	1	–

#### Texto 17: **Quarenta anos de vanguarda**

Uma das galeristas mais influentes do Brasil<sup>15</sup> celebra 40 anos de carreira em dose dupla. Raquel Arnaud reúne os nomes que consagraram sua trajetória com mostras em sua galeria e no Instituto Tomie Ohtake, onde estão em exibição 116 obras de 45 artistas com quem trabalhou.

Aprendiz de Pietro Maria Bardi no Masp, Arnaud consolidou-se como marchande na Galeria Global, que abriu na década de 1970. Entre os artistas, selecionados ao longo dos 40 anos, figura Lygia Clark, fiel à galerista desde o período neoconcreto até o fim da vida, quando já se considerava psicoterapeuta. Outros como os cinéticos Carlos Cruz-Diez e Julio Le Parc, além de Tunga, na fase das Xifópagas Capilares (1985), atestam o faro fino de uma das pioneiras do mercado de arte brasileiro.

Os trechos que seguem servirão para facilitar a compreensão das análises.

(116)

[...] Raquel Arnaud reúne os nomes que consagraram sua trajetória com mostras em sua galeria e no Instituto Tomie Ohtake, onde estão em exibição 116 obras de 45 artistas com quem trabalhou [...].

O exemplo (116), retirado do artigo *Quarenta anos de vanguarda*, apresenta como estratégia referencial, cinco anáforas realizadas por pronomes. A primeira refere-se ao pronome relativo *que* utilizado no trecho *os nomes que consagraram*. As duas utilizações seguintes são efetivadas nos trechos *sua trajetória* e *sua galeria*, referindo-se à artista Raquel Arnaud. A terceira, por sua vez, decorre do emprego do pronome relativo *onde* usado para referenciar o *Instituto Tomie Ohtake*. Por fim, nesse trecho, há, ainda, o emprego de uma construção relativa, ocasionada pela expressão *com quem*, que se reporta ao termo *artistas*.

Esse excerto evidencia, também, o uso de uma rotulação. Esse processo referencial deriva do emprego de *artistas* para se referir ao termo *nomes*, citado na porção textual precedente. Segundo Francis (2003) e Conte (2003), esse tipo de rótulo, além de encapsular, é capaz de direcionar a leitura do interlocutor,

<sup>15</sup> Assim como o exemplo (104), nesse caso, a expressão *uma das galeristas mais influentes do Brasil* poderia ser denominada rótulo avaliativo. Todavia, essa classificação não foi possível, pois, conforme os pressupostos teóricos de Francis (2003), esse tipo de rótulo é retrospectivo, não havendo uma realização prospectiva. Sendo assim, esse termo exerceria a função de aposto de identificação.

conduzindo a determinada interpretação. Essa condução é construída na medida em que se acrescentam mudanças tópicas (ou dentro do mesmo tópico), sem prejudicar o encadeamento da informação, o que, segundo os referidos autores, define a maneira como esse interlocutor compreenderá dada porção textual.

(117)

[...] Aprendiz de Pietro Maria Bardi no Masp, Arnaud consolidou-se como marchande na Galeria Global, que abriu na década de 1970 [...].

O primeiro período do exemplo (117), que é *Aprendiz de Pietro Maria Bardi no Masp*, caracteriza a ocorrência de um *frame*. Conforme já esclarecido, segundo Marcuschi (2005a), o *frame* representa a tentativa de o escritor mobilizar as informações armazenadas na memória de longo prazo do leitor. Nesse caso, primeiramente, evidencia-se que a galerista *Raquel Arnaud* foi “treinada” pelo criador e comandante do Museu de Arte de São Paulo – MASP. Ainda de acordo com o referido autor, a reativação proporcionada pelo *frame* não se refere, diretamente, a itens específicos existentes no enunciado. Apesar disso, esses itens (*galerista, obras, artistas*) podem corroborar essa reativação, ao mesmo tempo em que expandem os conhecimentos semânticos do leitor.

No que diz respeito aos processos referenciais, evidencia-se, nesse trecho, uma meronímia, pois o autor utilizou uma parte do nome, *Arnaud*, para se reportar ao todo, *Raquel Arnaud*.

A anáfora indireta presente, nesse excerto, é ocasionada pelo termo *marchande*. O emprego dessa palavra evoca o caráter elitista da revista *Select*, visto que esse termo será mais bem compreendido, somente pelas pessoas que participam desse mundo da arte, ou seja, sustenta-se o fato de a arte ser um bem de transações comerciais, em operações de compra e venda em leilões. Além disso, *marchande* (derivada de *marchand* – vendedor, negociador de obras de arte) é uma palavra francesa e, por esse motivo, pode não fazer parte do cotidiano de todos os leitores. Contudo, o conhecimento textual é o auxiliador no momento dessa interpretação, caracterizando, assim, uma anáfora conceitual, baseada em inferências ancoradas no modelo do mundo textual, ou seja, essa anáfora se fundamenta em um conjunto de conhecimentos textuais mobilizados.

A última estratégia referencial utilizada, no exemplo (114), é a anáfora efetivada por pronome, nesse caso, o pronome relativo *que*, empregado para se reportar à *Galeria Global*.

(118)

[...] Entre os artistas, selecionados ao longo dos 40 anos, figura Lygia Clark, fiel à galerista desde o período neoconcreto até o fim da vida, quando já se considerava psicoterapeuta [...].

O excerto em evidência revela, primeiramente, a repetição sendo utilizada como processo referencial. Essa repetição apresenta-se nos termos *artistas*, *40 anos* e *galerista*.

Há, também, uma meronímia. Essa estratégia referencial revela-se na utilização do substantivo próprio *Lygia Clark*, que é um hipônimo referente ao hiperônimo *artistas*.

A anáfora indireta também está presente no exemplo (118) e decorre do emprego do termo *período neoconcreto*<sup>16</sup>. Como já mencionado, esse tipo de expressão é específica, pois se refere a determinado período da arte de nosso país. Assim, o leitor deverá acionar seus conhecimentos de mundo, para que consiga compreender essa expressão. Pautando-se nos pressupostos de Marcuschi (2005a), é possível afirmar que conforme o leitor ativa o seu potencial inferencial, consegue entender que o *período neoconcreto* refere-se a uma etapa da arte brasileira. Nesse sentido, fundamentando-se nas considerações do referido autor, a anáfora indireta utilizada é do tipo conceitual, baseada em esquemas cognitivos e modelos mentais.

O último processo referencial empregado, no exemplo (118), é a anáfora realizada por pronome. Esse processo é evidenciado no termo *quando*, que equivale à construção relativa *em que*.

(119)

[...] Outros como os cinéticos Carlos Cruz-Diez e Julio Le Parc, além de Tunga, na fase das Xifópagas Capilares (1985), atestam o faro fino de uma das pioneiras do mercado de arte brasileiro.

---

<sup>16</sup> Mesmo que não seja o objetivo deste trabalho fazer considerações literárias e históricas acerca de um período da arte brasileira, para fins de compreensão, faz-se necessário comentar que havia dois grupos de neoconcretistas, na década de 1950, no Brasil. Lygia Clark era integrante do grupo de São Paulo, contrário ao grupo do Rio de Janeiro. Juntamente com outros artistas, Clark enfatizava o conceito de que a intuição era um constituinte essencial do trabalho artístico.

O último excerto do texto *Quarenta anos de vanguarda* revela a utilização da anáfora zero. Isso porque o termo *artistas* foi elidido após o pronome *outros* e o pronome pessoal *eles*, correspondente a *esses artistas*, foi omitido antes do verbo *atestam*.

Nesse trecho, emprega-se, também, um rótulo prospectivo, representado pelo termo *cinéticos*. Esse nome atrai o leitor para a informação que será apresentada na porção textual subsequente, nesse caso, *Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc e Tunga*. Assim, de acordo com Francis (2003), os rótulos prospectivos possuem uma função preditiva, além de desenvolverem uma função organizadora, transmitida para a porção subsequente.

Outro rótulo presente, no exemplo (119), é o retrospectivo avaliativo, ocasionado pela expressão *uma das pioneiras do mercado de arte brasileiro*. Segundo Francis (2003), esse tipo de processo referencial adiciona algo novo ao argumento, indicando a avaliação do escritor acerca das proposições que ele encapsula. Nesse sentido, pode-se afirmar que a opinião do autor reflete-se na maneira como essa perspectiva é expressa.

A meronímia é o processo referencial utilizado no trecho *além de Tunga, na fase das Xifópagas Capilares*. Esse tipo de meronímia caracteriza-se por referenciar a obra – *Xifópagas Capilares* – por meio do autor – *Tunga*.

## Quadro 18

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição
Texto 17	3	2	7	–	3	2	3	–	–

### Texto 18: Dish Doctor

João Pedrosa

O escorredor de pratos Dish Doctor, de Marc Newson, é um dos poucos produtos desenhados por esse expoente genial do design atual, que pode ser encontrado no mercado brasileiro. Criado em 1997, suas linhas são mais atuais do que nunca. Feito de polietileno moldado e injetado, produzido pela marca italiana Magis, já é uma peça histórica, pois foi um dos primeiros objetos globais desenhados diretamente na tela do computador para a produção.

Extremamente moderno, ele já é um clássico. Fora do seu uso intencional, mas com a mesma funcionalidade e beleza, pode ser usado

também como porta-objetos e papéis, numa escrivaninha. Marc Newson criou a chaise-longue mais emblemática dos anos 1980, uma silhueta de mulher rechonchuda e rebitada de placas de alumínio de euros.

Os trechos que seguem, retirados do artigo *Dish Doctor*, servirão para facilitar a compreensão das análises.

(120)

O escorredor de pratos Dish Doctor, de Marc Newson, é um dos poucos produtos desenhados por esse expoente genial do design atual, que pode ser encontrado no mercado brasileiro [...].

Nesse excerto, verifica-se o emprego de duas estratégias referenciais: a rotulação e a anáfora realizada por pronome. No que se refere à rotulação, é possível evidenciá-la na expressão *expoente genial do design atual*. Essa expressão caracteriza um rótulo avaliativo, visto que, além de retomar o referente *Marc Newson*, avalia a sua atuação no mercado de design, denominando-o gênio.

A anáfora realizada por pronome decorre da utilização do pronome relativo *que* para se remeter a *um dos poucos produtos (o escorredor de pratos Dish Doctor)*.

(121)

[...] Criado em 1997, suas linhas são mais atuais do que nunca [...].

Esse excerto evidencia uma anáfora zero e uma anáfora efetivada por um pronome. A anáfora zero ocorre devido à omissão de *o escorredor* antes dos termos *Criado em 1997*.

A utilização do pronome *suas* caracteriza a anáfora realizada por pronome, pois se refere às *linhas*, ao design do *escorredor de pratos*. Nesse caso, equivale a *as linhas dele*.

(122)

[...] Feito de polietileno moldado e injetado, produzido pela marca italiana Magis, já é uma peça histórica, pois foi um dos primeiros objetos globais desenhados diretamente na tela do computador para a produção [...].

Há, nesse trecho, o emprego de anáforas zero. Essas anáforas são ocasionadas pela elipse da construção *ele é (o escorredor de pratos)* antes dos participípios dos fazer (*feito*) e produzir (*produzido*) e, antes do verbo ir (*foi*), o pronome *ele* não aparece. Todavia, essas omissões não causam prejuízo ao entendimento do texto, uma vez que as formas verbais e o cotexto permitem compreender que se trata do escorredor.

Esse excerto evidencia, também, um rótulo avaliativo sendo utilizado como processo referencial. Esse rótulo é ocasionado pela expressão *uma peça histórica*, que, além de remeter ao escorredor, evidencia a opinião do autor do texto, pois ele considera o referido produto como componente de determinado momento histórico, no que se refere à indústria do design.

(123)

[...] Extremamente moderno, ele já é um clássico. Fora do seu uso intencional, mas com a mesma funcionalidade e beleza, pode ser usado também como porta-objetos e papéis, numa escrivanhinha [...].

Nesse excerto, constata-se a criação do *frame*, por meio dos trechos *Extremamente moderno* e *Fora do seu uso intencional, mas com a mesma funcionalidade e beleza*. Como já exposto, o *frame* não pode ser considerado um processo referencial. No entanto, o enquadre mental criado por ele é capaz de direcionar o leitor durante o processo de compreensão textual, pois, conforme Morato (2010), o *frame* é um enquadramento social em que os interlocutores são “inseridos” no momento da interação.

Quanto às estratégias referenciais, nesse trecho, verifica-se a pronominalização, pois o pronome pessoal *ele* foi utilizado para se referir ao escorredor de pratos.

(124)

[...] Marc Newson criou a chaise-longue mais emblemática dos anos 1980, uma silhueta de mulher rechonchuda e rebitada de placas de alumínio de euros [...].

No último excerto do texto *Dish Doctor*, verifica-se, primeiramente, uma repetição, pois o substantivo próprio *Marc Newson* já foi utilizado no início do texto, conforme pode ser visto em *O escorredor de pratos Dish Doctor, de Marc Newson*.

Nesse exemplo há, também, uma rotulação que ocorre devido à utilização do termo *chaise-longue*, utilizado para se referir ao *escorredor de pratos*. Primeiramente, constata-se o fato de *chaise-longue* ser o nome de uma mobília, um sofá “prolongado” que remete à silhueta de mulher. Por meio dessa rotulação, ressalta-se o valor da peça que serve, também, como objeto de decoração (fora de seu uso intencional). Assim, o *escorredor de pratos* está sendo recategorizado e essa recategorização é efetivada pelo fato de *Marc Newson* ser o criador da *chaise-longue mais emblemática dos anos 1980*. Ademais, essa rotulação conduz o leitor a retomar, por exemplo, outra rotulação utilizada no início do texto: a de que *Marc Newson* é um *expoente genial do design atual*.

Por fim, esse excerto constata o emprego de uma catáfora. Esse processo referencial pode ser evidenciado no trecho *Marc Newson criou a chaise-longue mais emblemática dos anos 1980, uma silhueta de mulher rechonchuda e rebitada de placas de alumínio de euros*, pois a principal informação foi divulgada após a vírgula.

## Quadro 19

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 18	3	5	3	–	–	–	1	1	–

Texto 19: EDITORIAL (ago/set 2013)

### **Quem tem medo da paranoia?**

Nesta edição, seLect faz dois anos e brinda seus leitores com novas seções que reforçam nosso papel de curadoria do panorama artístico e cultural contemporâneo. A seção *Selects* cresceu e agora abre a edição, incorporando uma seleção imprescindível de exposições, bienais, feiras, links, eventos de design e cultura contemporânea. A última página, que tem o papel de apontar para o futuro, recebe a seção *Em Construção*, que apresenta, em primeira mão, os bastidores da criação de uma obra de arte ou de um projeto cultural que em breve entrará em cartaz.

seLect 13 aponta para os grandes eventos que marcam os meses de agosto e setembro de 2013, como a Bienal de Arquitetura de São Paulo, a Bienal do Mercosul, a Bienal de Curitiba, a Bienal de Istambul, e feiras como a SP-Arte/Foto e RioArt. Mas o compromisso de apontar o que é relevante na agenda artística e cultural não nos afasta de nosso projeto central: focar e amplificar as grandes questões e ansiedades do momento. Concebemos esta edição ao longo de junho e julho, quando Edward Snowden, ex-



consultor da Agência de Segurança Nacional (NSA) dos EUA, divulgou documentos ultrassigilosos e preveniu o mundo sobre a amplitude de um sistema global de espionagem digital. Da noite para o dia, a espionagem deixou de ser um capítulo da história, apontado para um alvo conhecido, tornando-se uma ação em rede, que, com a colaboração de empresas de internet e telecomunicações, se volta para um inimigo sem rosto, que pode ser eu ou você.

Na era da espionagem digital, quando qualquer cidadão é suspeito até que se prove o contrário, seLecT direciona seus olhares para a maneira como os artistas processam os mecanismos de informação e monitoramento no século 21 e, fundamentalmente, como lidam com a paranoia contemporânea. A jornalista Marion Strecker, que se integra à redação como editora convidada, em seu artigo inaugural, vai buscar as origens do conceito da paranoia para especular sobre como a extensão dos sistemas digitais que usamos em nosso dia a dia alimentam delírios persecutórios. As patologias mentais resultantes do estresse pós-traumático em soldados submetidos à guerra do terror também estão na mira da repórter Luciana Pareja Norbiato, que estreia com uma reportagem sobre uma série de games-instalações do cineasta Harun Farocki.

Para anunciar as estéticas paranoicas desta edição, o designer Ricardo van Steen criou uma capa que homenageia duas obras clássicas do gênero: *Procurom-me* (2000-2003), de Leonora de Barros, e *Your Body is Battleground* (1989), de Babara Kruger. Essa última, inspiração para um artigo sobre monitoramento fisiológico, em que a editora-chefe, Giselle Beiguelman, reflete sobre como o nosso corpo, último reduto da soberania individual, já é alvo de disputas biotecnológicas. Com o bom humor e a perspicácia de sempre, a equipe de seLecT lhe dá as boas vindas à ciberparanoia.

Para melhor compreensão das análises, foram retirados alguns excertos do editorial, os quais se apresentam a seguir.

(125)

Nesta edição, seLecT faz dois anos e brinda seus leitores com novas seções que reforçam nosso papel de curadoria do panorama artístico e cultural contemporâneo [...].

O primeiro exemplo do editorial em questão revela o emprego de uma anáfora, ocasionada pela utilização de um pronome dêitico, como estratégia referencial, expressa no termo *nesta edição*. Conforme afirma Marcuschi (2005a), nesse caso, a anáfora dispõe de um valor indicial e, por esse motivo, não exige um antecedente explícito no texto. As anáforas com valor dêitico, segundo o referido autor, podem atuar com informações decorrentes da via inferencial, ou baseadas em particularidades culturais e experienciais. Corroborando a questão, Cornish (1996 *apud* Marcuschi 2005a) afirma que anáfora e dêixis são ações complementares, capazes de construir, alterar e acessar os conteúdos dos modelos mentais. Assim, nesse exemplo, verifica-se que o leitor foi levado a acionar os conteúdos existentes

em sua memória de longo prazo, a fim de melhor interpretar a expressão *nesta edição*. Além disso, evidencia-se que a revista pressupõe um leitor mais ou menos familiarizado com as edições anteriores.

Nesse exemplo, verifica-se, ainda, o emprego de um pronome possessivo para se fazer remissão aos leitores da Revista *Select*. Assim, o pronome *sua* equivale, por exemplo, *aos leitores dela*. Todavia, há de se ressaltar que, apesar de a Gramática Tradicional classificar esse termo como pronome possessivo, sua utilização está relacionada ao conceito de pertença, e não ao de posse. Isso porque a revista não possui os leitores, visto que, na verdade, esses leitores são os consumidores dessa revista.

Há, também, no exemplo (125), a presença de uma meronímia. Esse processo referencial revela-se na utilização de *novas seções* (hipônimo) para se fazer remissão ao termo *Select* (hiperônimo). Ou seja, emprega-se “a parte” para se referir “ao todo”.

A última estratégia referencial desse exemplo é o uso outro pronome, desta vez o relativo, para referenciar *novas seções*. Essa estratégia pode ser visualizada em *novas seções que reforçam*.

(126)

[...] A seção *Selects* cresceu e agora abre a edição, incorporando uma seleção imprescindível de exposições, bienais, feiras, links, eventos de design e cultura contemporânea [...].

Nesse excerto, verifica-se, inicialmente, o emprego de uma meronímia como processo referencial. Isso se deve ao fato de a autora utilizar a expressão hiponímica *seção Selects*, para se referir à expressão hiperonímica *Select*.

Há, também, o emprego de uma repetição nesse excerto, visto que o termo *edição* já foi utilizado em uma porção precedente do texto.

Outro processo referencial utilizada nesse trecho é o rótulo prospectivo, que é assim denominado, porque, segundo Francis (2003), precede determinada lexicalização, capaz de direcionar o leitor para as informações que serão expostas, posteriormente, no texto. Tal afirmação pode ser visualizada na expressão *uma seleção imprescindível* que rotula os complementos nominais posteriores: *exposições, bienais, feiras, links, eventos de design e cultura contemporânea*. Ou

seja, o interlocutor é preparado para as novas informações, visto que o rótulo prospectivo possui a função preditiva.

(127)

[...] A última página, que tem o papel de apontar para o futuro, recebe a seção Em Construção, que apresenta, em primeira mão, os bastidores da criação de uma obra de arte ou de um projeto cultural que em breve entrará em cartaz [...].

Nesse trecho, evidenciam-se processos referenciais distintos: a meronímia, a repetição e a anáfora realizada por pronome.

A primeira estratégia referencial efetiva-se por meio do hipônimo, *a última página*, utilizado para se referir ao hiperônimo *Select*. A repetição é ocasionada pelo uso de *a seção*, pois esse termo já foi empregado no contexto precedente. A anáfora realizada por pronome, por sua vez, pode ser evidenciada no emprego do pronome relativo *que*. Nesse trecho, ele é utilizado três vezes.

(128)

[...] seLect 13 aponta para os grandes eventos que marcam os meses de agosto e setembro de 2013, como a Bienal de Arquitetura de São Paulo, a Bienal do Mercosul, a Bienal de Curitiba, a Bienal de Istambul, e feiras como a SP-Arte/Foto e RioArt [...].

O primeiro processo referencial utilizado, nesse trecho, é a meronímia. Esse processo se efetiva pelo emprego do termo *Select 13* (hipônimo) para referir-se a todas as publicações possíveis dessa revista (hiperônimo), ou seja, *Select 13* é uma parte de todas as edições já divulgadas.

Além da meronímia citada, há outra que se efetiva por meio de expressões hiponímicas e hiperonímicas. Isso decorre da utilização de *a Bienal de Arquitetura de São Paulo, a Bienal do Mercosul, a Bienal de Curitiba, a Bienal de Istambul, e feiras como a SP-Arte/Foto e RioArt* (hipônimos) para se remeter ao hiperônimo *os grandes eventos que marcam os meses de agosto e setembro de 2013*.

(129)

[...] Mas o compromisso de apontar o que é relevante na agenda artística e cultural não nos afasta de nosso projeto central: focar e amplificar as grandes questões e ansiedades do momento [...].

O excerto em questão evidencia, primeiramente, o pronome relativo *que*, empregado como processo referencial, como se pode observar em: *o compromisso de apontar o que é relevante*.

Nesse excerto, há também o emprego de uma catáfora. Essa estratégia efetiva-se por meio de *focar e amplificar as grandes questões e ansiedades do momento* que aparece após o seu referente: *nosso projeto central*.

(130)

[...] Concebemos esta edição ao longo de junho e julho, quando Edward Snowden, ex-consultor da Agência de Segurança Nacional (NSA) dos EUA, divulgou documentos ultrassigilosos e preveniu o mundo sobre a amplitude de um sistema global de espionagem digital [...].

Interessante discutir sobre esse trecho, primeiramente, é a carga semântica presente no verbo *conceber*, visto que ele apresenta um sentido de geração, de procriação. A utilização desse verbo demonstra que a produção da revista é, para a autora, o desenvolvimento de um “gérmen”, que gera frutos. Por esse motivo, apesar de esse termo não constituir um processo referencial, fez-se necessário desenvolver tais considerações.

No que se refere à remissão, esse trecho apresenta o emprego de dois processos referenciais: a anáfora zero e a repetição.

A anáfora zero está presente na omissão do pronome pessoal *nós* em *concebemos*. No entanto, essa elipse não prejudica o entendimento do texto, pois a pessoa verbal e o número estão marcados no verbo.

A repetição, por sua vez, efetiva-se pela utilização de *esta edição*. Todavia, como a autora introduz, novamente, o assunto, ela emprega o pronome demonstrativo *esta* em vez de *nesta*.

(131)

[...] Da noite para o dia, a espionagem deixou de ser um capítulo da história, apontado para um alvo conhecido, tornando-se uma ação em rede, que, com a colaboração de empresas de internet e telecomunicações, se volta para um inimigo sem rosto, que pode ser eu ou você [...].

A primeira estratégia referencial verificada, nesse exemplo, é a repetição, pois o termo *espionagem* foi utilizado no cotexto precedente.

A segunda é a rotulação, que se efetiva pelo emprego de *uma ação em rede* para se referir ao termo *espionagem digital*. Desse modo, ao mesmo tempo em que encapsula, essa rotulação é responsável por ressignificar o referente e atribuir a ele nova definição.

A terceira é a anáfora efetivada pelo pronome relativo *que*, utilizado duas vezes nesse trecho.

A quarta estratégia referencial empregada, nesse excerto, é a anáfora zero, uma vez que o pronome pessoal *ela* (equivalente à *espionagem*) foi elidido.

Por fim, verifica-se a utilização de um rótulo prospectivo. Esse rótulo é ocasionado pelo emprego de *um inimigo sem rosto* para definir *eu ou você*. Como já exposto, de acordo com Francis (2003), esse tipo de rótulo precede certa lexicalização e, além disso, direciona o leitor para a informação seguinte, garantindo como as informações subsequentes devem ser interpretadas.

(132)

[...] Na era da espionagem digital, quando qualquer cidadão é suspeito até que se prove o contrário, seLecT direciona seus olhares para a maneira como os artistas processam os mecanismos de informação e monitoramento no século 21 e, fundamentalmente, como lidam com a paranoia contemporânea [...].

Nesse excerto, evidencia-se a utilização de quatro estratégias referenciais: a repetição, a anáfora efetivada por pronome, a anáfora zero e a rotulação.

A repetição decorre do emprego dos termos *espionagem digital* e *Select*, uma vez que eles já foram utilizados em um contexto precedente.

O uso de um pronome para se fazer remissão dá-se pelo emprego do pronome possessivo *seu* na expressão *seus olhares*. Como já evidenciado, nesse caso, não há uma relação de posse, conforme afirma a Gramática Tradicional, mas sim, uma relação de pertença.

A anáfora zero pode ser visualizada em *como lidam com a paranoia contemporânea*, pois o pronome pessoal *eles* (nesse caso, equivalente a *os artistas*) foi suprimido.

Por último, nesse trecho, constata-se o emprego da rotulação. Essa estratégia referencial foi utilizada duas vezes, como se pode visualizar em *qualquer cidadão*,

que ressignifica *eu ou você* e em *paranoia contemporânea*, que é responsável por rotular o referente *espionagem*.

(133)

[...] A jornalista Marion Strecker, que se integra à redação como editora convidada, em seu artigo inaugural, vai buscar as origens do conceito da paranoia para especular sobre como a extensão dos sistemas digitais que usamos em nosso dia a dia alimentam delírios persecutórios [...].

Nesse excerto, primeiramente, verifica-se o emprego do pronome relativo *que*, utilizado duas vezes: uma para se referir à jornalista em questão e outra para aos *sistemas digitais*. Além disso, a autora do texto utiliza o pronome possessivo *seu* para referenciar o artigo escrito por Marion Strecker, como se observa em *seu artigo inaugural*. Essa construção equivale, por exemplo, ao artigo *dela*.

A rotulação é empregada, no texto, primeiro, no momento em que a autora utiliza o termo *editora convidada* para se referir à jornalista Strecker. Isso porque, a partir desse termo, essa jornalista é recategorizada e, agora, tem uma função. Depois, essa rotulação é ocasionada pelo termo *delírios persecutórios*, pois é usado para avaliar a *paranoia* já citada. Ou seja, por meio desse rótulo, a autora expõe sua opinião acerca das supostas perseguições que ocorrem no meio digital.

Os rótulos evidenciados, conforme afirma Francis (2003), indicam ao leitor, exatamente, como a porção precedente deve ser interpretada e, assim, fornece o esquema de referência em que o argumento posterior se desenvolve. Nesse sentido, vale ressaltar que os dois rótulos mencionados corroboram a argumentação da autora do texto e, desse modo, conduzem o leitor a interpretar que a jornalista em questão é uma *editora convidada* e que a espionagem digital não é só uma paranoia, mas é, também, um *delírio persecutório*.

A anáfora zero é utilizada duas vezes, nesse trecho. A primeira pode ser verificada em *vai buscar as origens*, visto que o sujeito da oração (ela: *Marion Strecker*) está elidido. Todavia, ele pode ser recuperado no cotexto precedente. A segunda efetiva-se no trecho *usamos em nosso dia a dia*, em que, mais uma vez, o sujeito *nós* foi omitido, mas está marcado na terminação do verbo *usamos*.

A repetição é ocasionada pelo emprego do termo *paranoia*, que já foi utilizado em um cotexto precedente.

(134)

[...] As patologias mentais resultantes do estresse pós-traumático em soldados submetidos à guerra do terror também estão na mira da repórter Luciana Pareja Norbiato, que estreia com uma reportagem sobre uma série de games-instalações do cineasta Harun Farocki [...].

Nesse excerto, há o emprego do rótulo *patologias mentais*, que é responsável por ressignificar, recategorizar o termo *paranoia*. Ou seja, os termos *paranoia* e *delírios persecutórios* são, para a autora, doenças, *patologias mentais*.

Há, também, nesse trecho, o emprego do pronome relativo *que*, capaz de referenciar a repórter *Luciana Pareja Norbiato*.

A repetição, nesse excerto, é propiciada pela palavra *reportagem* utilizada para se referir à palavra *repórter*. Essa é uma repetição que se faz pela mesma classe de palavras, no caso, nomes. No entanto, morfologicamente, em termos de formação de palavras, os sufixos são distintos.

(135)

[...] Para anunciar as estéticas paranoicas desta edição, o designer Ricardo van Steen criou uma capa que homenageia duas obras clássicas do gênero: *Procurom-me* (2000-2003), de Leonora de Barros, e *Your Body is Battleground* (1989), de Babara Kruger [...].

O primeiro período desse trecho, que é *para anunciar as estéticas paranoicas desta edição*, refere-se à construção de um *frame*. Conforme já exposto, segundo Marcuschi (2005a), o *frame* representa a tentativa da autora do texto em acionar as informações armazenadas na memória de longo prazo do leitor. Nesse caso, primeiramente, é evidenciado o objetivo de *Ricardo van Steen*, para, depois, mencionar que é ele o responsável pela capa da revista *Select*. Ainda de acordo com Marcuschi (2005a), a reativação promovida pelo *frame* não está ligada, de forma direta, aos itens específicos existentes no enunciado. No entanto, esses itens podem corroborar a ativação, ao mesmo tempo em que se tornam um tipo de expansão dos conhecimentos semânticos do leitor.

No que diz respeito aos processos referenciais, evidencia-se, nesse trecho, o emprego da meronímia, da anáfora mediante pronome e da catáfora.

A meronímia decorre da utilização da expressão hiponímica *capa* para se referir ao termo hiperonímico *Select*, ou seja, a *capa* é apenas uma das partes dessa revista.

A anáfora mediante pronome apresenta-se no pronome relativo *que*, utilizado para referenciar a *capa* da revista.

A catáfora, por sua vez, é utilizada para especificar a expressão *duas obras clássicas*. Na porção textual subsequente, essas obras são denominadas de *Procu-ro-me (2000-2003)*, de *Leonora de Barros*, e *Your Body is Battleground (1989)*, de *Babara Kruger*.

(136)

[...] Essa última, inspiração para um artigo sobre monitoramento fisiológico, em que a editora-chefe, Giselle Beiguelman, reflete sobre como o nosso corpo, último reduto da soberania individual, já é alvo de disputas biotecnológicas [...].

A primeira estratégia referencial utilizada, nesse trecho, é a anáfora direita decorrente do emprego de pronome. Essa estratégia efetiva-se no termo *essa última* utilizado para se referir à obra *Your Body is Battleground (1989)*, de *Barbara Kruger*.

Essa estratégia também aparece no termo *nosso corpo*, visto que a autora do texto utiliza o pronome possessivo *nosso*. Vale ressaltar, todavia, que esse pronome foi empregado de maneira genérica e que, além disso, trata-se de um caso de pertença, mas não de posse, conforme classificaria a Gramática Tradicional.

Ainda nesse trecho, verifica-se a utilização de um rótulo, responsável por encapsular o termo *nosso corpo*. Esse rótulo, *último reduto da soberania individual*, evidencia a opinião da autora, além de indicar, exatamente, como a porção anterior deve ser interpretada, fornecendo, assim, o quadro referencial em que o argumento seguinte se desenvolve.

Desse modo, segundo Francis (2003), apesar de o rótulo provocar a mudança dentro um mesmo tópico, ele preserva a sua continuidade, à medida que introduz uma nova informação dentro de um esquema já conhecido. Ou seja, a rotulação destaca-se por sua capacidade de organizar as informações, permitindo, portanto, uma melhor compreensão do contexto.



(137)

[...] Com o bom humor e a perspicácia de sempre, a equipe de seLecT lhe dá as boas vindas à ciberparanoia.

O último excerto do editorial *Quem tem medo de paranoia?* revela, inicialmente, a utilização de um *frame*, ocasionado pelo período *com o bom humor e a perspicácia de sempre*. Nesse caso, primeiro, evidenciam-se as supostas características da *Select* que os editores desejam se que tornem conhecidas pelo leitor dessa revista. Ou seja, sublinha-se o fato de a revista direcionar-se ao leitor, sempre de maneira bem humorada e com certa perspicácia. Os editores procuram resgatar os conhecimentos que desejam estar armazenados na memória de longo prazo desse leitor.

Nesse excerto, há, também, a utilização de estratégias referenciais distintas: a meronímia, a anáfora efetivada por pronome e a anáfora indireta.

A meronímia é ocasionada pelo termo *a equipe*, visto que essa é uma expressão hiponímia, empregada para se referir a todo grupo *Select*, isto é, nesse caso, são, especificamente, os responsáveis pela constituição do produto *revista* quem dão *as boas vindas* ao leitor.

A anáfora direta realizada por meio de pronome pode ser visualizada no pronome oblíquo *lhe*, que se refere aos leitores da revista.

Por fim, a anáfora indireta decorre da utilização do termo *ciberparanoia*. Isso porque a produtora do texto empregou esse termo sem que haja um antecedente explícito no texto. No entanto, apesar dessa inexistência, a anáfora é passível de entendimento, mediante o contexto e, também, processos cognitivos capazes de acionar o conhecimento armazenado na memória dos leitores, constituindo um processo implícito de referenciação.

## Quadro 20

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 19	9	4	16	–	7	2	8	2	–

Texto 20: EDITORIAL (abr/mai 2014)

**Poder transformador**

Em entrevista à seLecT 17, a equipe curatorial da 31ª Bienal de São Paulo afirma que esta não será, absolutamente, uma Bienal política. Enquanto isso, do outro lado do planeta, na Coreia do Sul, a Fundação Bienal de Gwangju anuncia o tema de sua 10ª Bienal: Burning Down the House. As duas bienais inauguram praticamente juntas – Gwangju em 5 de setembro, São Paulo no dia seguinte –, com projetos bastante coincidentes, apesar da rejeição do curador Charles Esche à ideia de uma bienal política.

O poder transformador do fogo – uma alusão à escalada de reformas incendiárias que hoje colocam em jogo as regras socioeconômicas do mundo capitalista – é a imagem central da Bienal coreana. Já o evento de São Paulo, que terá como título Como Falar de Coisas Que Não Existem, se afirma como um lugar para imaginar outros mundos possíveis. “O melhor será conseguir captar a imaginação política”, considera a curadora Galit Eilat à equipe editorial de seLecT.

Mesmo que ambas as bienais reconheçam as possibilidades e inviabilidades de a arte lidar diretamente com a política, os universos da poética e da política se encontram sempre em ações libertárias, impossíveis de ser contidas dentro das instituições político-partidárias ou do aparato tradicional do Estado. Esta edição se dedica a esses encontros, imprevistos e multifacetados. Aos coletivos e às multidões que nem sempre sabem o que querem, que ainda não afirmam uma nova ordem mundial, mas que ecoam um grande e sonoro NÃO! Nesse sentido, a seLecT 17 é política do início ao fim. Da capa, que estampa Ato Único I (2001), de Iran do Espírito Santo, obra integrante da mostra Poder Provisório, que investiga as instâncias legitimadoras da arte e da política, no MAM-SP, até a última página, a seção Em Construção, que antecipa o trabalho de Nino Cais para a 3ª Bienal da Bahia.

No texto, a repórter Luciana Pareja Norbiato lembra que a Bienal da Bahia foi interrompida pelo regime militar e agora volta à ativa, 46 anos depois. A edição é política ao convidar o artista Marcos Chaves para realizar um ensaio sobre as relações entre arte, política, folia e catarse. E o olhar de Chaves é político ao identificar no Carnaval carioca cenas que parodiam e ridicularizam o poder policial, o que, se não vinga nem resolve, ao menos exorciza as atrocidades que as comunidades dos morros do Rio vivem diariamente. Esta é, portanto, uma edição que celebra o poder transformador da arte, da política e das ruas.

Os excertos que seguem servirão para possibilitar o acompanhamento das análises.

(138)

Em entrevista à seLecT 17, a equipe curatorial da 31ª Bienal de São Paulo afirma que esta não será, absolutamente, uma Bienal política [...].

O primeiro excerto do editorial *Poder transformador* revela o emprego de um pronome demonstrativo (*esta*) para se referir à *31ª Bienal de São Paulo*.

Nesse excerto, há, também, a construção de um *frame*. Apesar de essa construção não caracterizar um processo referencial, é interessante comentar que,

do modo como ela foi utilizada, tornou-se responsável por direcionar o leitor a pensar que toda bienal é política, mas que a *31ª Bienal de São Paulo* não será.

(139)

[...] Enquanto isso, do outro lado do planeta, na Coreia do Sul, a Fundação Bienal de Gwangju anuncia o tema de sua 10ª Bienal: *Burning Down the House*. As duas bienais inauguram praticamente juntas – Gwangju em 5 de setembro, São Paulo no dia seguinte –, com projetos bastante coincidentes, apesar da rejeição do curador Charles Esche à ideia de uma bienal política [...].

Por meio da utilização de *sua 10ª Bienal*, evidencia-se que a produtora do texto empregou o pronome possessivo *sua* para se referir à bienal que, no momento da produção do texto, iria se realizar. Esse pronome equivale, por exemplo, à Bienal que está naquele país. Como já exposto, trata-se de uma relação de pertença e não de posse.

Nesse excerto há, também, a realização de uma catáfora como estratégia referencial. Isso porque o fato de as bienais da Coreia e de São Paulo iniciarem em dias muito próximos é, na porção textual posterior, especificado por meio de *Gwangju em 5 de setembro, São Paulo no dia seguinte*.

Outro processo referencial empregado, nesse excerto, é a rotulação, efetivada pela expressão *projetos bastante coincidentes*. Por meio dessa expressão, a autora do texto rotula e avalia as bienais em questão, visto que as considera parecidas. Além disso, as bienais recebem a denominação de *projetos*, revelando, assim, a opinião da autora.

A última estratégia referencial desse trecho é a repetição, ocasionada pela utilização de *bienal política*, uma vez que esse termo já foi usado em uma porção textual anterior.

(140)

[...] O poder transformador do fogo – uma alusão à escalada de reformas incendiárias que hoje colocam em jogo as regras socioeconômicas do mundo capitalista – é a imagem central da Bienal coreana [...].

O excerto em evidencia revela, primeiramente, o emprego de um pronome relativo como estratégia referencial. Conforme se visualiza em *reformas incendiárias que hoje colocam em jogo*.

Além da anáfora direta ocasionada pelo pronome, verifica-se, também, o emprego de uma catáfora. Essa estratégia decorre da utilização de *uma alusão à escalada de reformas incendiárias que hoje colocam em jogo as regras socioeconômicas do mundo capitalista* para se especificar o *poder transformador do fogo*.

Ainda nesse trecho, realiza-se uma remissão por meio de uma expressão sinonímica. Esse processo referencial decorre do emprego de *Bienal coreana* para se referir à *10ª Bienal: Burning Down the House* (Queimando a casa).

(141)

[...] Já o evento de São Paulo, que terá como título *Como Falar de Coisas Que Não Existem*, se afirma como um lugar para imaginar outros mundos possíveis. “O melhor será conseguir captar a imaginação política”, considera a curadora Galit Eilat à equipe editorial de seLecT [...].

A primeira estratégia referencial utilizada, no excerto em questão, é o rótulo avaliativo, visto que a autora do texto atribuiu à *31ª Bienal de São Paulo* o conceito de *evento*. Fundamentando-se em Francis (2003), é possível expor o fato de essa rotulação evidenciar que a proposição encapsulada recebeu um argumento, indicando, assim, a avaliação da escritora do texto. Ou seja, mediante essa recategorização, o leitor é levado a crer que essa bienal será um bom evento, porque, semanticamente, esse termo possui valor positivo.

Assim, segundo Francis (2003), o rótulo avaliativo é capaz de efetivar a argumentação do produtor textual, pois, ao mesmo tempo em que esse escritor apresenta a proposição, a avalia. Nesse âmbito, constata-se que as crenças e opiniões desse produtor refletem no modo como essas avaliações são expressas, visto que o termo *evento* não é, simplesmente, um sinônimo para a *31ª Bienal de São Paulo*, mas sim um termo de sentido equivalente, capaz de influenciar o leitor como o referente deve ser interpretado.

Nesse excerto, verifica-se, também, a presença de um pronome relativo – *que* – utilizado para se remeter a *evento de São Paulo*.

O trecho em questão revela um caso típico de troca de categorias, comum em situações comunicativas. Apesar de não haver um processo referencial, é relevante comentar a utilização de *um lugar para imaginar outros mundos possíveis* para caracterizar a *Bienal de São Paulo*. Isso porque, verifica-se o emprego de um lugar

abstrato para se remeter a essa bienal. Essas categorias (espaço e tempo) se confundem e, por esse motivo, nesse caso, foi utilizado um espaço – *um lugar* – para falar de tempo – *o evento de São Paulo*. São categorias cognitivas.

Outras duas estratégias referenciais utilizadas, nesse trecho, são a meronímia e a repetição.

A meronímia decorre do emprego da expressão hiponímica *a curadora Galit Eilat* para se referir a toda *equipe curatorial da 31ª Bienal de São Paulo*, ou seja, *Eilat* é apenas uma parte da equipe responsável pela bienal em questão.

A repetição é ocasionada pelo termo *Select*, que já foi utilizado em uma porção textual precedente.

(142)

[...] Mesmo que ambas as bienais reconheçam as possibilidades e inviabilidades de a arte lidar diretamente com a política, os universos da poética e da política se encontram sempre em ações libertárias, impossíveis de ser contidas dentro das instituições político-partidárias ou do aparato tradicional do Estado. Esta edição se dedica a esses encontros, imprevistos e multifacetados [...].

O emprego da expressão *ambas as bienais* para se retomar *as duas bienais* caracteriza uma rotulação. Embora os referentes sejam distintos (uma em cada lugar do mundo), a autora do texto os encapsulou pensando no evento e em seus efeitos políticos, mas não nas diferenças, relacionadas às condições próprias de cada país ou de cada organização. Assim, o foco está no efeito da mostra. A autora as categorizou como *ambas*, porque, possivelmente, se contrapõe à opinião da equipe curatorial da *31ª Bienal de São Paulo*.

O termo *a arte* usado, nesse trecho, evidencia uma anáfora indireta. Esse termo é uma anáfora, porque aciona o conhecimento de mundo do leitor e sua memória de longo prazo, fazendo-o interpretar que em uma bienal é possível encontrar *arte*.

Outra anáfora indireta contatada, nesse excerto, decorre do emprego dos termos *ações libertárias*. Provavelmente, essa expressão objetiva levar o leitor a entender que *a política* e *a arte* proporcionam *ações libertárias* e, assim, corroborar o conceito da autora sobre esse assunto.

Nesse sentido, pautando-se nos pressupostos teóricos de Marcuschi (2005a), esses são casos de anáforas do tipo conceitualmente fundadas, baseadas em conhecimentos de mundo do interlocutor.

A repetição ocorre duas vezes, nesse excerto, ocasionada pelo emprego do termo *política*.

A meronímia, nesse trecho, é utilizada duas vezes. A primeira decorre da utilização da expressão hiponímica *poética* para se referir à expressão hiperonímica *arte*. A segunda está presente no hipônimo *esta edição*, visto que a esta é apenas uma de todas as edições já publicadas da revista *Select*.

No trecho *ações libertárias, impossíveis de ser contidas* e no trecho *esses encontros, imprevistos e multifacetados* evidencia-se a anáfora zero, pois a construção *que são* poderia ter sido utilizada logo após a vírgula, nos dois casos.

O emprego da expressão *esses encontros* proporciona, a esse trecho, uma estratégia de descrição definida. Como já exposto, para encaixar-se nos critérios de Koch e Marcuschi (2006), a expressão necessita de, por exemplo, um determinante e um nome. Nesse caso, o determinante é o pronome demonstrativo *esse* e o nome é o substantivo *encontros*. De acordo com os referidos autores, essa estratégia seleciona uma entre todas as propriedades do referente, a fim de que o produtor textual efetive seu projeto de dizer.

(143)

[...] Esta edição se dedica a esses encontros, imprevistos e multifacetados. Aos coletivos e às multidões que nem sempre sabem o que querem, que ainda não afirmam uma nova ordem mundial, mas que ecoam um grande e sonoro NÃO! [...].

Nesse excerto, verifica-se, primeiramente, a utilização de uma anáfora zero. Essa elipse decorre da omissão de *esta edição se dedica*, pois esse termo não é empregado antes de *aos coletivos e às multidões*.

A anáfora realizada por meio de pronome é utilizada três vezes, nesse trecho, pois o pronome relativo *que* foi empregado para se referir às *multidões*.

(144)

[...] Nesse sentido, a seLecT 17 é política do início ao fim. Da capa, que estampa Ato Único I (2001), de Iran do Espírito Santo, obra integrante da mostra Poder Provisório, que investiga as instâncias legitimadoras da arte e da política, no MAM-SP, até a última página, a seção Em Construção, que antecipa o trabalho de Nino Cais para a 3ª Bienal da Bahia [...].

A expressão *nesse sentido* é uma estratégia de descrição definida, pois é responsável por empacotar todo o trecho *esta edição se dedica a esses encontros, imprevistos e multifacetados. Aos coletivos e às multidões que nem sempre sabem o que querem, que ainda não afirmam uma nova ordem mundial, mas que ecoam um grande e sonoro NÃO!*

As repetições desse excerto são ocasionadas por *Select 17 e da arte e da política*, visto que esses elementos foram utilizados em um contexto precedente.

Nesse trecho, a anáfora realizada por pronome efetiva-se por meio da utilização do pronome relativo *que*, empregado em *da capa, que estampa Ato Único I (2001); Poder Provisório, que investiga; a seção Em construção, que antecipa*.

Outro processo referencial utilizado nesse trecho é a meronímia. Esse processo pode ser visualizado nos termos *da capa; Ato Único I (2001); mostra Poder Provisório; a última página* e em *a seção Em Construção*. Essas construções meronímicas podem ser justificadas da seguinte maneira: *da capa; a última página* e *a seção Em construção* são expressões hiponímicas, ou seja, são parte do todo que é a revista *Select*. O título *Ato Único I (2001)* é um hipônimo referente a uma parte de toda a obra do artista *Iran do Espírito Santo*. Por sua vez, a expressão *mostra Poder Provisório* constitui apenas uma de todas as realizações de arte, presentes em uma bienal.

Por fim, nesse excerto, constata-se a presença de uma anáfora indireta. Essa anáfora decorre da utilização de *MAM-SP* (Museu de Arte Moderna de São Paulo). Primeiro, porque o leitor precisa acionar seus conhecimentos de mundo e entender essa sigla. Segundo, porque todo o texto faz considerações acerca de bienais e, por esse motivo, o leitor terá de interpretar que, geralmente, as composições artísticas são expostas em museus.

(145)

[...] No texto, a repórter Luciana Pareja Norbiato lembra que a Bienal da Bahia foi interrompida pelo regime militar e agora volta à ativa, 46 anos depois. A edição é política ao convidar o artista Marcos Chaves para realizar um ensaio sobre as relações entre arte, política, folia e catarse [...].

A primeira estratégia referencial utilizada, nesse trecho, é a meronímia. Essa estratégia está presente nos termos *no texto* e *Bienal da Bahia*. O hipônimo *no texto* foi empregado para se referir à *seção Em Construção*, isto é, o texto é um dos componentes dessa seção. Por sua vez, *Bienal da Bahia* é uma expressão hiperonímica e seu termo especificador foi utilizado na porção textual precedente: 3ª *Bienal da Bahia*.

O termo *a edição*, presente nesse trecho, caracteriza uma expressão sinonímica, responsável por remeter-se à *Select 17*. Vale ressaltar, todavia, que se trata de uma equivalência, pois, segundo Johnson (*apud* Ullmann, 1987), semanticamente, não há sinônimos perfeitos em nossa língua.

Nesse excerto, evidenciam-se, também, duas repetições, decorrentes do emprego das palavras *arte* e *política*, visto que elas já foram utilizadas no texto, anteriormente.

Por fim, nesse trecho, faz-se necessário comentar o período *a edição é política ao convidar o artista Marcos Chaves*. Apesar de não haver um caso de estratégia referencial, esse período demonstra o que, segundo a revista, o leitor pode encontrar ao ler o ensaio escrito por *Chaves*: o convite à leitura desse autor é um ato político.

(146)

[...] E o olhar de Chaves é político ao identificar no Carnaval carioca cenas que parodiam e ridicularizam o poder policial, o que, se não vinga nem resolve, ao menos exorciza as atrocidades que as comunidades dos morros do Rio vivem diariamente. Esta é, portanto, uma edição que celebra o poder transformador da arte, da política e das ruas.

O primeiro processo referencial utilizado, presente no último excerto do editorial *Poder Transformador*, é a meronímia. Essa estratégia origina-se da expressão *o olhar de Chaves*, visto que *o olhar* é apenas uma das características físicas do escritor em questão.

A anáfora efetivada por pronome pode ser visualizada na construção relativa *o que* (equivalente a *aquilo*), em *uma edição que celebra* e em *as atrocidades que as comunidades*.

As repetições presentes, nesse trecho, foram ocasionadas pelas palavras *edição*, *arte* e *política*.



A expressão *exorciza as atrocidades* é um rótulo avaliativo. Essa estratégia referencial é responsável por encapsular e avaliar o *olhar de Chaves*. A autora do editorial direciona a interpretação do leitor e o faz aceitar sua opinião acerca do ensaio produzido por *Marcos Chaves*. Assim, pautando-se nos pressupostos de Francis (2003), ao mesmo tempo em que a autora apresenta sua proposição, a aprecia.

Por fim, nesse excerto, verifica-se a ocorrência de uma anáfora indireta. Essa anáfora está presente na expressão *as comunidades dos morros do Rio* e se ancora no termo *carneval carioca*. Fundamentando-se nas considerações de Marchuschi (2005a), a expressão *as comunidades dos morros do Rio* ativa um novo referente, mas, de certa maneira, também reativa *carneval carioca*. Nesse âmbito, essa anáfora é, simultaneamente, portadora de uma informação velha e de uma informação nova.

No que se refere aos pressupostos de Schwarz (2000 *apud* Marcuschi, 2005a), nessa anáfora, verifica-se que não há correferencialidade entre ela e a âncora, mas há, todavia, uma sutil relação conceitual.

### Quadro 21

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 20	3	3	13	2	11	3	11	2	2

## Capítulo V

### 5. Resultados

Neste capítulo, serão evidenciados os resultados obtidos durante as análises, expostas no item anterior. Serão elaborados quadros, os quais apresentam a quantificação dos processos encontrados nas análises. Em seguida, realiza-se uma discussão sobre esses dados e a apresentação de exemplos, retirados do *corpus*.

O quadro, a seguir, demonstra o resultado geral, ou seja, expõe a quantidade de processos referenciais encontrados em todo o *corpus* de pesquisa (artigos e editoriais).

**Quadro 22: Quadro geral**

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 1	1	1	–	2	2	–	–	1	–
Texto 2	1	–	–	–	2	3	1	–	1
Texto 3	2	3	–	1	1	–	–	2	1
Texto 4	1	–	2	–	1	–	–	1	–
Texto 5	1	–	1	–	1	1	1	–	–
Texto 6	–	–	2	–	2	3	–	–	–
Texto 7	–	1	3	–	2	2	–	–	–
Texto 8	1	1	6	–	3	2	–	–	–
Texto 9	6	3	2	–	4	9	8	2	1
Texto 10	5	2	3	–	11	5	5	2	–
Texto 11	3	2	1	4	1	1	–	–	–
Texto 12	2	2	7	–	3	5	6	1	1
Texto 13	1	1	2	1	2	3	10	1	1
Texto 14	3	2	8	2	5	2	1	–	1

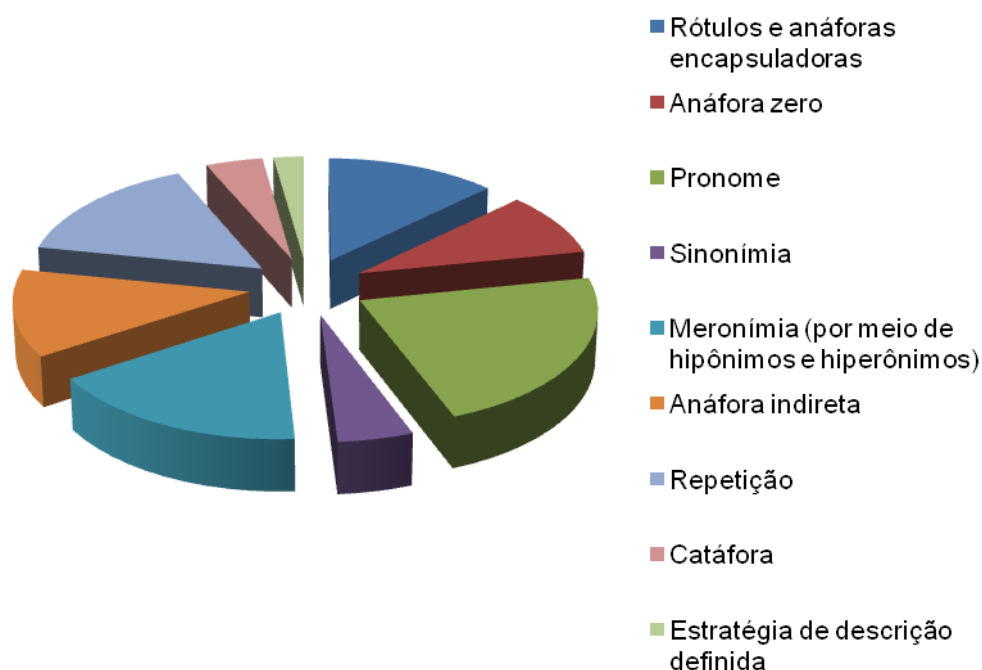
Texto 15	5	–	9	6	1	2	5	1	1
Texto 16	1	4	4	1	5	4	1	1	–
Texto 17	3	2	7	–	3	2	3	–	–
Texto 18	3	5	3	–	–	–	1	1	–
Texto 19	9	4	16	–	7	2	8	2	–
Texto 20	3	3	13	2	11	3	11	2	2
<b>Total</b>	<b>51</b>	<b>36</b>	<b>89</b>	<b>19</b>	<b>67</b>	<b>49</b>	<b>61</b>	<b>17</b>	<b>9</b>

Como já exposto, o *corpus* de pesquisa é composto por 20 textos, dos quais dezesseis são do gênero artigo e quatro são editoriais. Nesses gêneros, verificou-se a grande ocorrência de estratégias referenciais efetivadas por pronome e pela meronímia, pois foram encontradas 89 utilizações de anáfora realizada por pronome, 67 empregos de meronímia como processo referencial e 61 repetições funcionando como processo remissivo. Tal afirmação pode ser constatada no seguinte quadro:

#### Quadro 23: Total de ocorrências

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
<b>Total</b>	<b>51</b>	<b>36</b>	<b>89</b>	<b>19</b>	<b>67</b>	<b>49</b>	<b>61</b>	<b>17</b>	<b>9</b>

Além disso, as estratégias referenciais tidas como mais elaboradas, anáfora encapsuladora e anáfora indireta, também apareceram com frequência. Como pode ser evidenciado no gráfico a seguir.

**Gráfico 1: Total de ocorrências nos artigos e nos editoriais**

Para fins didáticos, considerou-se que, além de expor os resultados de maneira geral, faz-se necessário, também, apresentar a quantidade de processos referenciais presente em cada gênero. Desse modo, o quadro 24 foi elaborado demonstrando somente as estratégias referenciais presentes no gênero artigo.

**Quadro 24: As ocorrências presentes nos artigos**

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 1	1	1	–	2	2	–	–	1	–
Texto 2	1	–	–	–	2	3	1	–	1
Texto 3	2	3	–	1	1	–	–	2	1
Texto 4	1	–	2	–	1	–	–	1	–
Texto 5	1	–	1	–	1	1	1	–	–
Texto 6	–	–	2	–	2	3	–	–	–
Texto 7	–	1	3	–	2	2	–	–	–

Texto 8	1	1	6	–	3	2	–	–	–
Texto 11	3	2	1	4	1	1	–	–	–
Texto 12	2	2	7	–	3	5	6	1	1
Texto 13	1	1	2	1	2	3	10	1	1
Texto 14	3	2	8	2	5	2	1	–	1
Texto 15	5	–	9	6	1	2	5	1	1
Texto 16	1	4	4	1	5	4	1	1	–
Texto 17	3	2	7	–	3	2	3	–	–
Texto 18	3	5	3	–	–	–	1	1	–
<b>TOTAL</b>	<b>28</b>	<b>24</b>	<b>55</b>	<b>17</b>	<b>34</b>	<b>30</b>	<b>29</b>	<b>9</b>	<b>6</b>

Por meio desse quadro, verificou-se que, nos artigos de opinião, houve um grande emprego de anáforas encapsuladoras (28 ocorrências), de anáfora zero (24 ocorrências), de anáfora pronominal (55 ocorrências), de meronímia (34 ocorrências), de anáforas indiretas (30 ocorrências) e de repetições (29 ocorrências). Esses dados podem ser mais bem visualizados no quadro seguinte.

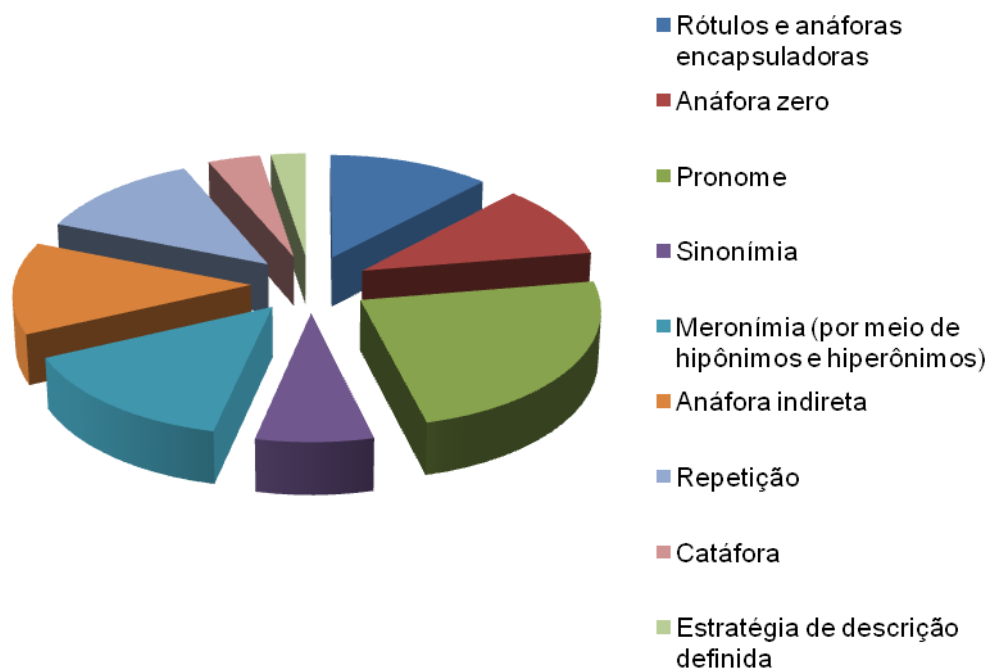
#### **Quadro 25: Total de ocorrências nos artigos de opinião**

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
<b>Total</b>	<b>28</b>	<b>24</b>	<b>55</b>	<b>17</b>	<b>34</b>	<b>30</b>	<b>29</b>	<b>9</b>	<b>6</b>

O emprego de pronomes como estratégia referencial é um dos aspectos mais relevantes, pois há grande utilização desse processo, considerando o tamanho do *corpus*: 16 artigos.

Além disso, faz-se necessário comentar a quantidade de anáforas indiretas constatadas no gênero artigo, visto que esse processo não é muito comum. Essa ocorrência será mais bem discutida após o gráfico quatro.

O gráfico seguinte foi elaborado para que essas informações possam ser confirmadas.

**Gráfico 2: Total de ocorrências nos artigos**

Quanto aos editoriais, o quadro seguinte evidencia o número de processos referenciais presente nesse gênero.

**Quadro 26: As ocorrências presentes nos editoriais**

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
Texto 9	6	3	2	–	4	9	8	2	1
Texto 10	5	2	3	–	11	5	5	2	–
Texto 19	9	4	16	–	7	2	8	2	–
Texto 20	3	3	13	2	11	3	11	2	2
<b>TOTAL</b>	<b>23</b>	<b>12</b>	<b>34</b>	<b>2</b>	<b>33</b>	<b>19</b>	<b>32</b>	<b>8</b>	<b>3</b>

No que se refere ao quadro 26, há de se ressaltar a grande ocorrência de pronomes funcionando como processo referencial (34 vezes), o emprego da meronímia (33 ocorrências), da repetição (32 vezes) e da anáfora encapsuladora (23 ocorrências). Esses dados são interessantes, porque, como já exposto, somente

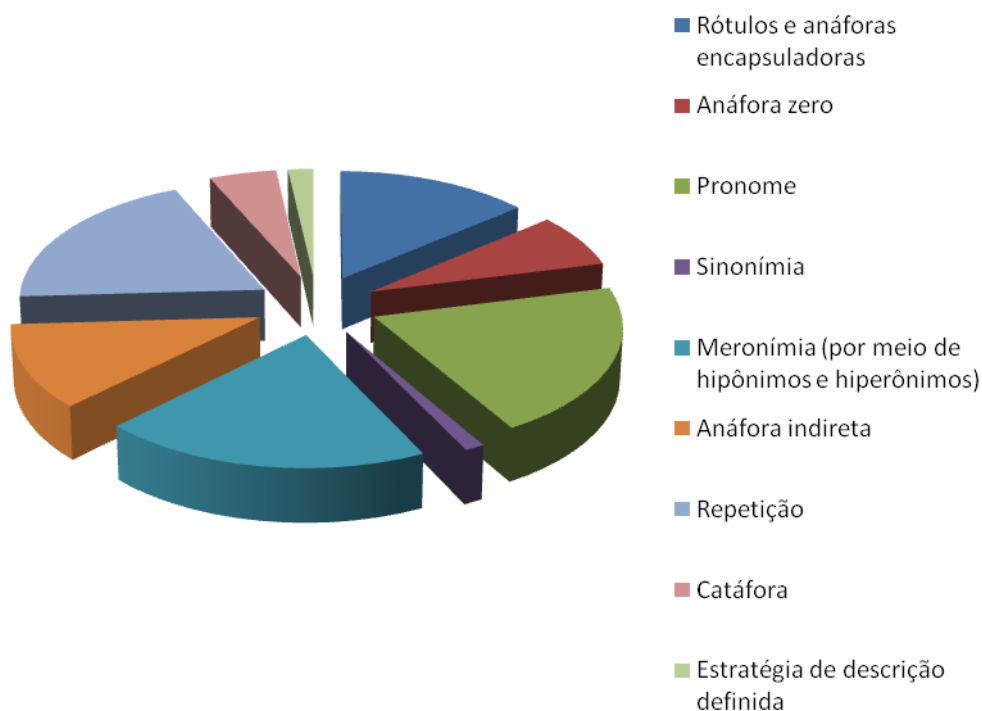
quatro editoriais compõem o *corpus* desta pesquisa. Visualizam-se melhor essas informações no quadro seguinte.

**Quadro 27: Total de ocorrências nos editoriais**

Processos referenciais	Rótulos e anáforas encapsuladoras	Anáfora zero	Pronome	Sinonímia	Meronímia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	Anáfora indireta	Repetição	Catáfora	Estratégia de descrição definida
<b>Total</b>	<b>23</b>	<b>12</b>	<b>34</b>	<b>2</b>	<b>33</b>	<b>19</b>	<b>32</b>	<b>8</b>	<b>3</b>

A quantificação das ocorrências presentes nos editoriais está mais bem exposta no gráfico a seguir.

**Gráfico 3: Total de ocorrências nos editoriais**



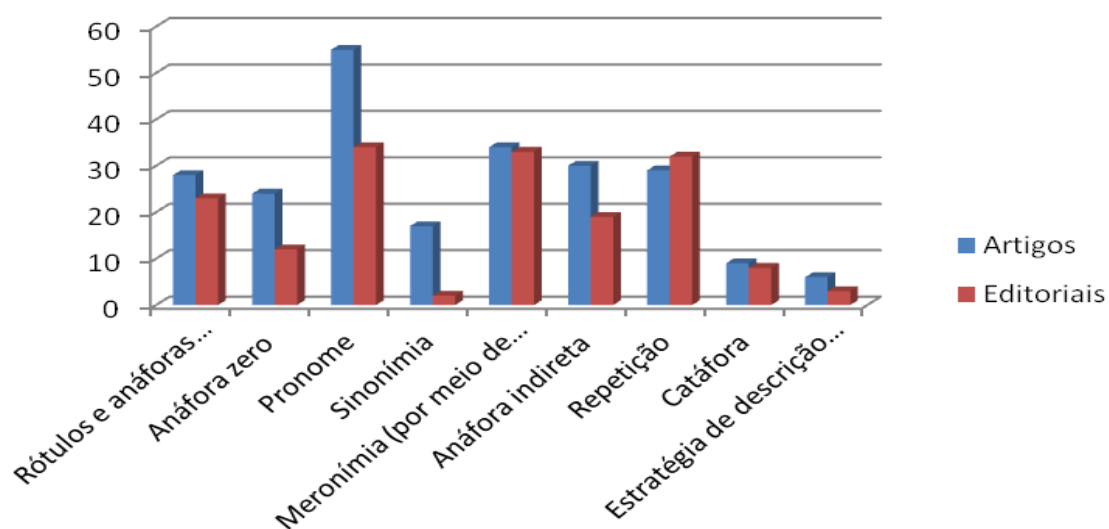
Por fim, julgou-se relevante, também, a elaboração de um quadro comparativo. Ou seja, no quadro 28, a seguir, evidenciam-se os processos referenciais que foram empregados nos artigos e nos editoriais, para que essa comparação possa acontecer de forma mais didática.

**Quadro 28: Quadro comparativo – número de ocorrências nos artigos e nos editoriais**

Processos referenciais	Artigos	Editoriais	Total
Rótulos e anáforas encapsuladoras	28	23	<b>51</b>
Anáfora zero	24	12	<b>36</b>
Pronome	55	34	<b>89</b>
Sinonímia	17	2	<b>19</b>
Meronomia (por meio de hipônimos e hiperônimos)	34	33	<b>67</b>
Anáfora indireta	30	19	<b>49</b>
Repetição	29	32	<b>61</b>
Catáfora	9	8	<b>17</b>
Estratégia de descrição definida	6	3	<b>9</b>

O quadro 28 apresenta alguns dados importantes. Por esse motivo, acredita-se que a melhor visualização das informações contidas nesse quadro é possível mediante o seguinte gráfico:

**Gráfico 4: Comparação das ocorrências nos artigos e nos editoriais**





Por meio do quadro 28 e do gráfico 4, verifica-se que a quantidade de anáforas zero também é significativa (24 no artigos e 12 nos editoriais), principalmente quando se comparam os dois gêneros, pois o quadro em questão evidencia que a quantidade de omissões utilizadas nos artigos é o dobro da empregada nos editoriais.

Nos artigos deste *corpus*, há um único assunto central, por isso, o autor do texto pode trabalhar com essas elipses sem que haja prejuízo na compreensão do artigo, ou seja, a concordância se estabelece por meio do morfema número pessoal, o que não compromete a cadeia referencial. Além disso, não é preciso que se utilizem tantas repetições. O exemplo encontrado no *corpus* pode comprovar essa afirmação:

(4)  
[...] O evento marca o redirecionamento da parceria entre o museu e a Pirelli, e pretende confrontar a fotografia com outras linguagens próximas, como a pintura, o vídeo e a instalação [...]

No excerto, evidencia-se a utilização de uma anáfora zero, visto que o termo *o evento* está elíptico, pois poderia aparecer antes de *pretende confrontar*. No entanto, reitera-se que o artigo aborda um tema específico e, por esse motivo, a anáfora zero é totalmente possível.

Nos editoriais, todavia, essa relação não se dá facilmente, uma vez que o editorialista precisa recuperar, várias vezes, o referente, a fim de construir um texto coeso e coerente. Isso ocorre devido ao fato de o editorial ser um gênero que, de certa forma, resume as principais informações da revista. Desse modo, no editorial podem existir vários referentes, vários assuntos e, por esse motivo, muitas vezes, utilizam-se, também, mais repetições em comparação aos artigos (16 artigos com 29 repetições, enquanto nos quatro editoriais contataram-se 32 repetições), a fim de recuperar o referente introduzido previamente. Tal fato pode ser evidenciado, por exemplo, no texto 9, no qual se repete a palavra *museus*.

(45)  
[...] “Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz”. Em cada um dos museus que projetou no País [...].

Constata-se que, nesse caso, a repetição, além de propiciar a coesão textual, tem a função de reiterar algo já dito ou de sustentar uma ideia e, por esse motivo, pode ter sido utilizada intencionalmente. Isso comprova o caráter funcional dos elementos linguísticos, porque eles estão a serviço dos usuários da língua, para concretização do “querer-dizer”.

Com base nos dados obtidos, verifica-se, também, a grande variação na quantidade de sinonímias utilizadas. Nos artigos foram encontradas 17 sinonímias e nos editoriais, duas. Como já mencionado, por tratar-se do mesmo referente, o emprego de expressões sinonímicas nos artigos sugere que o autor tentou evitar repetições de palavras ou de ideias e, por isso, utilizou sinônimos para que a cadeia referencial fosse mantida. No caso dos editoriais, o referente é introduzido, novamente, e, assim, a sinonímia não é tão utilizada.

O objetivo do editorial não é desenvolver as ideias, mas indicá-las. Para usar sinônimos é preciso que o leitor conheça o referente. Se ele não conhece mais profundamente o assunto, tem um pequeno referencial, não identificará o sinônimo.

Para exemplificação, retomou-se, aqui, o seguinte exemplo do *corpus*:

(75)

[...] Contemporâneas entre si, Último Tamoio (1883) e Moema (1886) coincidem em condenar a dizimação indígena ao retratar dois jovens índios que jazem à beira-mar. Essas duas figuras são o centro gravitacional da grande pintura de 2 x 4 metros [...]

Nesse trecho, constata-se que as expressões *dois jovens* e *essas duas figuras* foram empregadas para referir-se às telas *Último Tamoio (1883)* e *Moema (1886)*. Verifica-se, assim, que, para não repetir o nome das telas, o autor utilizou tais expressões como sinônimos para esses nomes, caracterizando uma estratégia referencial possibilitada por expressões sinonímicas. Ressalta-se, ainda, que o emprego de uma palavra como sinônima de outra só é permitido mediante a consideração do contexto/cotexto, pois, conforme expõe Marcuschi (2008)

[...] o contexto tem um papel central na interpretação de textos, sejam eles escritos ou orais. Em geral, postula-se que o leitor/ouvinte acha-se exposto a uma base (os materiais lingüísticos que por vezes são tidos como o “sentido literal”) a partir da qual, usando o co-texto e o contexto, se dá a compreensão (MARCUSCHI, 2008, p. 244).

A grande utilização dos pronomes nos artigos se deve ao fato de haver somente um tema nesses textos e, por isso, esse tema pode ser retomado por meio de pronomes, sem gerar ambiguidade, como se evidencia em:

(80)

[...] “É a primeira vez que uso encáustica, a escolha deu-se por conta da cor”, contou durante a produção do trabalho, em seu ateliê, em São Paulo [...].

O pronome possessivo *seu* não causou prejuízo à compreensão textual, pois, como já exposto, há um único referente.

O gráfico 4 permite que seja evidenciada, também, a pequena quantidade de estratégias de descrição definidas (nove em todo o *corpus*). Essa pequena ocorrência justifica-se pelo fato de não haver uma âncora, ou seja, não é possível descrever o que não está ancorado, pois a revista está criando, introduzindo a sua visão sobre o conceito de moda.

A anáfora realizada por expressões hiperonímicas e hiponímicas também foi um processo recorrente neste *corpus* (34 ocorrências nos artigos e 33 nos editoriais). Como já exposto, a meronímia que ocorre por meio dessas expressões supõe uma extensão de conhecimento, em que o leitor precisa estar atento à parte que será equivalente ao todo. No entanto, essa relação parte-todo, em alguns casos, pode dar ao texto um tom, extremamente, hermético. O exemplo retirado do *corpus* comprovou essa afirmação.

(128)

[...] seLect 13 aponta para os grandes eventos que marcam os meses de agosto e setembro de 2013, como a Bienal de Arquitetura de São Paulo, a Bienal do Mercosul, a Bienal de Curitiba, a Bienal de Istambul, e feiras como a SP-Arte/Foto e RioArt [...].

Nesse exemplo, a meronímia é efetivada pelas expressões hiponímicas e hiperonímicas. Isso ocorre devido à utilização de *a Bienal de Arquitetura de São Paulo, a Bienal do Mercosul, a Bienal de Curitiba, a Bienal de Istambul, e feiras como a SP-Arte/Foto e RioArt* (hipônimos) para se reportar ao hiperônimo *os grandes eventos que marcam os meses de agosto e setembro de 2013*.

Esse emprego evidencia que os assuntos abordados na *Select* são muito refinados e, por esse motivo, podem gerar prejuízo à revista, pois, quem não conhece as bienais mencionadas, pode não entender o texto, satisfatoriamente. Além disso, como já exposto, o excesso de informatividade pode afastar o leitor. Ou seja, por serem muito específicos, os assuntos podem não atingir o objetivo, o público alvo. Esse distanciamento torna a arte, por exemplo, academicista e hermética; elevada ao Olimpo, à “arte dos deuses”.

O artigo precisa ter a característica de crítico especializado, pois, para escrever sobre a temática proposta pela revista, os escritores precisam de uma formação estética. Isso porque essa formação pode influenciar na seleção do que merece ou não ser comentado.

A anáfora indireta também foi uma estratégia referencial bastante utilizada nos textos (30 nos artigos e 19 nos editoriais). Essa grande utilização se deve à introdução de novos temas nos textos deste *corpus* ou à possível ampliação desses temas. Todavia, o editorial, de certa forma, exerce a função de ser um “catalisador e disseminador” de informações e, por isso mesmo, mostra menos anáforas indiretas.

Os artigos, por sua vez, explicitam que a revista *Select* busca ampliar e acionar os conhecimentos de mundo do leitor. Linguisticamente, os textos precisam “colaborar” com o leitor durante o processo de criação dos quadros mentais e isso é feito por meio das anáforas indiretas, visto que essa estratégia opera com princípios de continuidade, ao mesmo tempo em que insere novos referentes, os quais são capazes de introduzir um mundo para o leitor, além de ampliar conceitos. Essas afirmações puderam ser evidenciadas no exemplo:

(105)

[...] Nas telas, o embate entre o plano e a volumetria se dá pelos efeitos cromáticos, em que diluição e gotejamento remetem a uma cosmogonia de contrastes [...].

Verifica-se que a anáfora indireta ocorre devido ao termo *cosmogonia de contrastes*. Primeiro, porque é necessário que, mediante processos cognitivos, o leitor acione seu conhecimento de mundo para compreender esse termo. Segundo, porque, de acordo com os pressupostos de Marcuschi (2005a), a expressão *cosmogonia de contrastes* ativa um novo referente, mas, de alguma forma, também

reativa o termo em que se ancora: *efeitos cromáticos*. Desse modo, essa anáfora indireta é, ao mesmo tempo, veiculadora de uma informação nova e de uma velha.

Quanto aos pressupostos de Schwarz (2000 *apud* Marscuschi, 2005a), nesse caso, constata-se a inexistência de correferencialidade entre a anáfora e sua âncora, mas há, contudo, uma tênue relação conceitual. Assim, o leitor especializado no tema acionará a ideia de pintura, na qual estão as cores, as oposições entre tons e sobretons e, em consequência, a diversidade em quadro geral, interpretada, aqui, como cosmogonia.

A catáfora, por sua vez, apesar de ter sido pouco utilizada nos textos (17 ocorrências no total), demonstra que, em alguns casos, houve a preferência por, primeiro, dar a informação, para somente depois, especificá-la.

(86)

[...] Meio-Fio sintetiza características marcantes do trabalho da paulistana: a manipulação da cor e as composições de inspiração construtiva e pop.

Nesse exemplo, a catáfora é utilizada em *características marcantes do trabalho da paulistana: a manipulação da cor e as composições de inspiração construtiva e pop*. Esse emprego evidencia que as *características marcantes* mencionadas pelo autor do texto só serão esclarecidas na porção textual subsequente.

Embora alguns autores, como Oliveira (2008), afirmem que a catáfora seja menos frequente e que possua, somente, uma função de expansão do tema, no exemplo, verifica-se a função argumentativa da catáfora, pois ela salienta o referente que é o *trabalho da paulistana*.

Por fim, o quadro 28 e o gráfico 4 evidenciam a ampla utilização dos rótulos: foram constatados 51 rótulos (28 nos artigos e 23 nos editoriais). Essa estratégia referencial comprova que o leitor é direcionado para algumas interpretações, conduzindo, assim, possíveis efeitos de sentido ambicionados pelo locutor.

Por meio dessas anáforas encapsuladoras, comprovou-se, ainda, que a argumentação textual está muito relacionada aos processos referenciais, por serem processos efetivados no discurso. De acordo com Mondada e Dubois (2003), os objetos-de-discurso efetivam-se durante o processo de comunicação e podem ser reelaborados conforme a intenção do produtor do texto possibilitando, assim, a

construção da referenciação na própria dinâmica textual. Ademais, à medida que esses objetos-de-discurso são efetivados no texto auxiliam na progressão textual, atuando como elemento de coesão. A partir do exposto, retoma-se um exemplo do *corpus*

(39)

[...] Faz parte da pesquisa o foco em tecnologias “sensíveis” em vez de “inteligentes” [...]

Nesse trecho, evidencia-se a utilização de um rótulo avaliativo, pois o autor do texto atribuiu à moda o caráter de *pesquisa*, imprimindo, assim, sua avaliação acerca do assunto. Como já exposto, conforme Francis (2003), o rótulo avaliativo concede à proposição encapsulada um argumento que indica a avaliação do escritor do texto, por meio da recategorização.

Assim, o leitor é direcionado a interpretar que o autor do texto não vê a moda como o senso comum (conceito de moda referente aos desfiles, aos modelos e à “ditadura” do vestir-se bem). Por meio dessa anáfora encapsuladora, verifica-se que o produtor do texto considera que a moda não é somente a mera combinação de roupas e acessórios, mas, sim, algo que pertence ao conceito estético, ao belo ligado à arte, em sua acepção mais geral. Na revista *Select*, a arte é apresentada como uma experiência estética e, a combinação de emoções e processos cognitivos de maneira harmônica, tenta explicar e “compreender” a moda-arte.

No que se refere à estrutura, Koch e Marcuschi (2006) comentam que o rótulo pode ser composto por determinante e nome; determinante, modificador e nome; ou determinante, modificador, nome e sintagma preposicional. No entanto, essa composição foge ao escopo deste trabalho e, por esse motivo, somente alguns exemplos presentes no *corpus* serão reiterados, aqui, a título de exemplificação.

(2)

[...] o Masp recebe a primeira edição da Bienal Internacional de Fotografia. O evento marca o redirecionamento da parceria entre o museu e a Pirelli. [...].

Nesse caso, o rótulo é composto por determinante (*o*) e nome (*evento*) e é responsável por recategorizar a *Bienal Internacional de Fotografia*.

Outra possibilidade de constituição do rótulo também pôde ser verificada no *corpus* desta pesquisa:

(55)

[...] A gestão vanguardista do MAC-USP está revista na exposição Por um Museu Público: Tributo a Walter Zanini, aqui resenhada pela repórter Luciana Pareja Norbiato. [...].

Nesse exemplo, a rotulação é composta por um determinante (*a*), um nome (*gestão*) e um modificador (*vanguardista*).

De maneira geral, faz-se necessário reiterar, ainda, que os processos referenciais constatados no *corpus* exigem do leitor um exercício cognitivo para efetivar a interpretação. Desse modo, os textos analisados pressupõem leitores atentos, devido às escolhas linguísticas feitas pelos autores desses textos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou mostrar as estratégias de coesão e coerência utilizadas nos textos da revista *Select*. Como se mostrou, a coesão é uma propriedade das mais fundamentais para o estabelecimento da textualidade. Comumente definida como um conjunto de estratégias de sequencialização, responsável pelas ligações linguísticas relevantes entre os constituintes articulados do texto, a coesão está, segundo os estudos clássicos do assunto, relacionada a questões de coerência.

Nesta pesquisa, tratou-se das estratégias básicas de coesão textual, a saber: a referência e seus recursos, apontando relações endofóricas e exofóricas, atualizadas em ocorrências de anáforas. Nas endofóricas, cujo referente se situa no texto, podendo preceder ou suceder o item com o qual se relaciona, mostrou-se a importância dos pronomes e das chamadas anáforas zero, na qual a recuperação de um constituinte é processada em um espaço formalmente vazio, porque na Língua Portuguesa, rica em paradigmas flexionais, a presença formal de um sujeito na sequencialização textual dispensa o seu preenchimento.

Com o resultado dos dados, procurou-se rever a célebre noção de anáfora direta, tida como um processo de reativação de referentes prévios, pois nem sempre há uma congruência morfossintática entre a anáfora e seu antecedente; nem toda a anáfora recebe uma interpretação no contexto de uma atividade de simples atribuição de referente.

Nesta proposta, cujo objetivo geral era o de *analisar os diferentes recursos de referência utilizados em artigos e editoriais de moda presentes na revista Select, a fim de verificar o processamento textual-discursivo na organização desses gêneros textuais*, também, apresentaram-se alguns objetivos específicos:

- evidenciar e descrever as estratégias de referência mais comuns que influenciam, possivelmente, a criação/formação de opinião dos leitores, visto que, além de apresentarem processos de coesão e da coerência, também favorecem o encadeamento argumentativo desses textos;
- verificar como tais processos referenciais utilizados pelos autores dos textos conduzem à ideia do convencimento dos leitores na aquisição de produtos de moda “imprescindíveis” à “boa” autoimagem;



- identificar as diferentes “funcionalidades” das estratégias de nomeação presentes em textos opinativos.

Nesse sentido, em relação ao objetivo geral desta pesquisa, constatou-se o seguinte resultado: foram encontradas 398 estratégias referenciais, das quais 51 se deram por meio de anáforas encapsuladoras, 36 por meio de anáfora zero, 89 por pronome, 19 estratégias referenciais ocorreram devido à sinonímia, 67 foram efetivadas por meronímia, 49 por anáfora indireta, 61 por repetição, 17 por catáfora e 9 processos referenciais se deram mediante o emprego da estratégia de descrição definida. A utilização desses processos comprovou que os textos são bem estruturados e atendem aos recursos coesivos e coerentes.

A hipótese inicial era a de que os gêneros tratados codificariam tipos específicos de processos referenciais de texto. No entanto, pôde-se evidenciar, por meio das análises realizadas, que, independente do gênero textual ou da extensão do texto, há um grande emprego de estratégias referenciais. Isso comprova que tais recursos como os das anáforas indiretas, os da encapsuladoras e os da meronímia, por exemplo, operam, sem sombra de dúvida, tanto como processos referenciais, quanto como auxiliares de argumentação.

Em relação ao primeiro objetivo específico, verificou-se que a retomada por meio de pronomes foi a mais utilizada. No entanto, os outros processos referenciais também obtiveram um número considerável de realizações, comprovando, assim, como esses processos contribuem com a construção coerente e coesiva do texto. Além disso, por meio de alguns processos como a anáfora encapsuladora, comprovou-se o caráter argumentativo desses elementos.

Mediante o segundo objetivo deste trabalho, constatou-se que, a partir da utilização dos processos referenciais, os autores selecionam o tipo de público da revista. E, nesse sentido, direcionam esse público para o que deve ou não ser visitado (no caso das mostras e bienais), ou o que deve ou não ser lido (no caso dos editoriais que direcionam para outros textos da revista). Isso porque, em casos como o emprego de anáforas indiretas e encapsuladoras, por exemplo, o autor do texto aciona conhecimentos de mundo e, também, avalia um referente. Ou seja, esse enunciador informa, exatamente, como determinada porção textual deve ser interpretada.

Por fim, o último objetivo desse trabalho foi alcançado nas análises e nos resultados, em que se evidenciou, por exemplo, a funcionalidade das repetições, utilizadas, em muitos casos, para retomar um referente previamente introduzido ou reiterá-lo; ou no momento em que se evidenciou o número de sinonímias utilizadas nos artigos, pois, esse número sugere que essa estratégia foi empregada para, além de retomar o referente, evitar o uso demasiado de repetições.

Ademais, faz-se necessário tecer alguns comentários gerais acerca das classificações desenvolvidas nas análises desta pesquisa. É relevante ressaltar que tais classificações tentam ser mais metodológicas e didáticas do que propriamente expressar rigidez de classificações canônicas, pois esses conceitos estão em constante diálogo.

Quanto às anáforas indiretas, reitera-se o fato de elas obedecerem a uma gradiência e, por esse motivo, a distinção entre os tipos de anáforas nem sempre estão, totalmente, evidentes no texto. Isso porque, de acordo com Marcuschi (2005a), essa divisão é quase simbólica, nem sempre tão evidente, visto que fazem parte do mesmo fenômeno. Esse processo referencial mostrou-se recorrente no *corpus* desta pesquisa (texto 12, *Rodolpho Parigi no Pivô*, há cinco ocorrências de anáfora indireta; texto 16, *Antonio Dias: mantendo a linha*, 4 ocorrências), o que leva a acreditar que esse processo remissivo está se tornando comum. Por esse motivo, enfatiza-se o fato de que essa estratégia deveria ser mais bem discutida por manuais, que se propõem a avaliar textos didáticos, pedagógicos e critérios de avaliação de textos em concursos públicos (por exemplo, vestibulares).

No que se refere à revista, teoricamente, pode-se pressupor que o leitor de *Select* pertence às classes A ou B, pois a publicação, como já sugere o nome, “seleciona” os leitores por meio dos temas e das escolhas linguísticas que faz. Considerou-se, aqui, que os textos presentes nessas edições são direcionados para leitores de maior acesso aos bens de consumo. Todavia, não há dados seguros para comprovar tal afirmação.

Quanto à fundamentação teórica, ressalta-se a contribuição dos estudos da Linguística Textual para esta pesquisa, pois essa perspectiva teórica dedica-se ao estudo não só dos princípios que constituem e envolvem a produção e a recepção textual, mas também do processo interacional estabelecido entre o autor, o leitor e o texto, evidenciando que essa interação ocorre por meio de determinado

contexto/cotexto. Além disso, a Linguística Textual acredita que o falante é capaz de produzir textos coerentes e não apenas um amontoado de frases e palavras, mediante a competência textual que possui.

Por fim, ressalta-se o fato de este trabalho ter sido fundamentado, também, pelos pressupostos funcionalistas básicos evidenciados por Neves (1997) que são, por exemplo, os de que: a língua é um instrumento de comunicação e de interação social; a língua permite que o indivíduo demonstre suas competências comunicativas, como a habilidade de interagir socialmente; e o estudo de um sistema linguístico só pode ser realizado mediante a consideração do contexto, fornecendo elementos que descrevam o funcionamento do sistema em determinada situação comunicativa. Nesse sentido, essa perspectiva contribuiu para este trabalho porque considera a linguagem uma ferramenta que possibilita ao usuário da língua, a efetivação de seus propósitos comunicativos em diferentes instâncias. Assim, ressaltam-se, novamente, as considerações realizadas por Caldeira (2006) para quem os estudos funcionalistas expõem, em muitos aspectos, o uso e a função da língua, configurando-a como uma atividade social, meio de interação e veículo de expressão de diferentes intencionalidades que não podem ser consideradas isoladamente, mas sim, como um sistema instável e suscetível a mudanças.

## REFERÊNCIAS

APOTHÉLOZ, Denis. Papel e funcionamento da anáfora na dinâmica textual. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães.; RODRIGUES, Bernadete Biasi. & CIULLA, Alena. (Orgs.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003.

ARAÚJO, Cíntia Regina. Editorial: um gênero textual? 2007. Disponível em: < <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/eventos/cd/Port/35.pdf> > Acesso em 06 out.2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BLASS, Regina. **Relevance relations in discourse**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

CALDEIRA, Josyele Ribeiro. **A redação do vestibular como gênero**: configuração textual e processo social. Dissertação de Mestrado. PUC/RIO: Rio de Janeiro, 2006.

CARDOSO, Sílvia Helena Barbi. **A questão da referência**: das teorias clássicas à dispersão dos discursos. Campinas: Autores Associados, 2003.

CHRISTIE, Frances. Systemic Functional Linguistics and a theory of language in education. **Ilha do Desterro**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2004.

CONTE, Marie-Elisabeth. Encapsulamento anafórico. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi & CIULLA, Alena. (orgs.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003.

FERRARI, Lilian. **Introdução à Linguística Cognitiva**. São Paulo: Contexto, 2011.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto**: leitura e redação. São Paulo: Ática, 1990.

FRANCIS, Gill. Rotulação do discurso: Um aspecto da coesão lexical de grupos nominais. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena (orgs.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003.

FREGE, Gottlob. **Lógica e filosofia da linguagem**. Trad. Paulo Alcoforado. São Paulo: Cultrix, 1978.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. **Explorations in the functions of language**. London: Edward Arnold, 1973.

\_\_\_\_\_. HASAN, Ruqaiya. **Cohesion in English**. Oxford: Oxford University Press, 1976

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. **An introduction to functional grammar**. Baltimore: Edward Arnold, 1985.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Texto e coerência**. São Paulo: Cortez, 1989.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **A coesão textual**. São Paulo: Contexto, 1991.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. São Paulo: Contexto, 1996.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2002.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. Linguagem e cognição: a construção e reconstrução de objetos-de-discurso. **Veredas, revista de estudos linguísticos**. Juiz de Fora, v.6, n.1, p.29 a 42, ano 2002. Disponível em: < <http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2009/12/cap022.pdf> > Acesso em 26 fev.2013.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. Referenciação e orientação argumentativa. In: KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina (orgs.). **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina. **Ainda o contexto**: algumas considerações sobre as relações entre contexto, cognição e práticas sociais na obra de Teun van Dijk, ano 2011. Disponível em: < <http://projetonoisnafita.vl1.net2.com.br/site/pdf/rev07.pdf> > Acesso em 11 ago.2013.

LEROY, Maurice. **As Grandes Correntes da Linguística Moderna**. Trad. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Cultrix, 1977.

LYONS, John. **Linguagem e linguística: uma introdução**. Trad. Maria Winkler Averborg e Clarisse S. de Souza. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Anáfora indireta: o barco textual e suas âncoras. In: KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina (orgs.). **Referenciação e Discurso**. São Paulo: Contexto, 2005 a.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. (orgs.). **Gêneros Textuais e Ensino**. Rio de Janeiro: Lucena, 2005 b.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Repetição. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi; KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça (orgs.). **Gramática do Português culto falado no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

MARCUSCHI, Luiz Antonio; KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. Referenciação. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi; KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça (orgs.). **Gramática do Português culto falado no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Produção Textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. Tradução Mônica Magalhães Cavalcante. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena (orgs.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003.

MORATO, Edwiges Maria. A noção de frame no contexto neurolinguístico: o que ela é capaz de explicar? **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e cognição**, 2010.

MOSCA, Lineide Salvador. Moda: expressão de identidade cultural. In: FÁVERO, Leonor Lopes; BASTOS, Neusa Barbosa; MARQUESI, Sueli Cristina (orgs.). **Língua Portuguesa: pesquisa e ensino, v.2**. São Paulo: PUC-SP, 2007.

NEVES, Maria Helena Moura. **A Gramática funcional**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NEVES, Maria Helena Moura. **A gramática: história, teoria e análise, ensino**. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

NEVES, Maria Helena Moura. Funcionalismo e linguística do texto. **Revista do Gel**, v. 1, p. 71-89, 2004.

OLIVEIRA, Mariangela Rios. Linguística textual. In: MARTELOTA, Mário Eduardo (org). **Manual de Linguística**. São Paulo: Contexto, 2008.

PERFEITO, Alba Maria. Gênero editorial: análise linguística contextualizada às práticas de leitura e de produção textual, 2007. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/eventos/cd/Port/6.pdf>> Acesso em 10 out.2013.

PEZZATI, Erotilde Goreti. O funcionalismo em Linguística. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Cristina (orgs). **Introdução à Linguística 1** – Domínios e Fronteiras. São Paulo: Cortez, 2001.

PINTO, Rosalice. A heterogeneidade constitutiva e o *ethos* no editorial português. **Caleidoscópio**, São Leopoldo, v. 2, n. 2, p. 25 a 32, ano 2004. Disponível em: < <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/6447/3592>> Acesso em 06 nov.2013.

SANTOS, Maria de Fátima Duarte. **A função do ser no discurso**: uma visão sistêmico-funcional. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística geral**. São Paulo: Cultrix. 1995.

SILVA, Antônio Ribeiro da. **Gênero artigo de opinião na perspectiva sócio-retórica**. Dissertação de Mestrado. PUC/SP: São Paulo, 2008.

ULLMANN, Stephen. **Semântica**: uma introdução à ciência do significado. Trad. J. A. Osório Mateus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

VAN DIJK, Teun A. **Discurso e contexto**: uma abordagem sociocognitiva. Tradução: Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2012.