

O GÊNERO CRÍTICA DE CINEMA NA PERSPECTIVA DO INTERACIONISMO SÓCIO-DISCURSIVO: A COESÃO NOMINAL

Eliana Merlin Deganutti de BARROS¹ (UEL)
Elvira Lopes NASCIMENTO (UEL)

RESUMO: Tendo como pressuposto teórico norteador os estudos sobre gêneros textuais advindos do grupo de pesquisadores da Universidade de Genebra, onde nasceu o interacionismo sócio-discursivo (ISD), é que objetivamos, neste trabalho, apresentar análises relativas à coesão nominal em textos pertencentes ao gênero crítica de cinema. Tal categoria está inserida no que o ISD denomina *mecanismos de textualização*. Os mecanismos de coesão nominal têm a função de introduzir os argumentos e organizar sua retomada na seqüência textual, contribuindo, sobretudo, para a produção de um efeito de estabilidade e de continuidade.

ABSTRACT: This research is based on the studies about textual genres researchers group of Geneva University, where the social-discursive interactionism was born. The aim of this article is to research the *nominal cohesion* (BRONCKART, 2003) in the cinematographic critic texts. Such category is inserted in what the ISD calls *textual mechanisms*. The mechanisms of nominal cohesion have the function to introduce the arguments and to organize its retaken in the textual sequence, contributing, over all, for the production of a continuity and stability effect.

1. Introdução

Observa-se aqui no Brasil, desde a década de 80, uma crescente tendência de questionamento ao ensino tradicional de produção e recepção de textos. Durante muito tempo, os professores de língua portuguesa trabalharam com uma concepção de “modalidades retóricas”²: narração, descrição, dissertação. Apenas se restringiam a uma abordagem textual centrada nas características lingüísticas, usando o texto muitas vezes como pretexto para ensinar gramática.

Por essa e por outras, é que pesquisas no campo da Lingüística e Lingüística Aplicada revelaram um ensino comprometido por problemas de várias ordens, entre elas, a de ordem conceitual, conteudística e pedagógica, o que resultou em várias conclusões alarmantes sobre as condições de produção e recepção de textos na escola (cf. LOPES-ROSSI, 2002).

Os documentos oficiais passaram, então, a fazer indicação explícita do ensino de leitura e produção de textos orientados por gêneros textuais. Os PCN e os PCNEM – Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Fundamental e Médio, respectivamente, apresentaram como prescrição a adoção de uma perspectiva discursiva enunciativa de trabalho pedagógico com a linguagem. Assim, a escola deveria incorporar em sua prática os gêneros textuais, principalmente, aqueles de grande circulação social. Entretanto, sabemos da dificuldade que o professor tem para “saltar” de uma abordagem meramente estrutural para uma abordagem discursiva da linguagem. Fato que constitui um dos problemas que impõe medidas urgentes nas políticas educacionais do país, na organização dos currículos e programas, na formação dos futuros professores dos cursos de Letras e de professores em serviço.

Acreditando, assim, que apenas o professor instrumentalizado terá condições de exercer novas práticas pedagógicas e que é o gênero textual o objeto de ensino que pode concretizar tais práticas, é que, neste artigo, apresentamos um estudo do gênero crítica de cinema³, adotando como fundamento teórico-metodológico o modelo de análise textual do interacionismo sócio-discursivo (ISD), proposto por Bronckart (2003, 2006a, 2006b). Para iniciarmos nossas discussões, traremos à tona a problemática envolvendo a questão na nomenclatura do gênero: crítica ou resenha? Discussão esta que revela muito das implicações e coerções ideológicas que permeiam este “tipo” de texto. A seguir, mostraremos um panorama muito resumido do quadro teórico do ISD e sua metodologia de análise para a coesão nominal, um dos *mecanismos*

¹ E-mail para contato: edeganutti@hotmail.com

² Ainda hoje, em muitos contextos escolares, é essa concepção de modalidades retóricas que norteia o ensino de produção e recepção de textos.

³ O trabalho em questão está vinculado à pesquisa de dissertação de mestrado em curso no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina (UEL)

de *textualização* apontados por Bronckart (2003), alvo de nossas discussões no presente trabalho. Acrescentaremos, também, alguns estudos sobre o assunto que possam complementar as discussões propostas pelo autor, e finalmente, colocaremos em prática nossos estudos sobre a coesão nominal no gênero crítica de cinema⁴.

2. Crítica ou resenha: simples questão de nomenclatura?

Crítica ou *resenha* cinematográfica? Será que estes dois termos podem ser tomados como sinônimos ou será que são gêneros jornalísticos distintos? Essa é uma questão que tentamos abordar no artigo em tela, muito mais objetivando trazer à tona as discussões sobre o assunto do que simplesmente propor uma “resposta” única e simplificadora para o mesmo.

Primeiramente, é importante registrarmos o que comumente se entende por resenha/crítica, ou seja, como se configura esse gênero, qual sua finalidade no interior da esfera jornalística/midiática. Segundo Mello (1985), esse gênero é visto como uma apreciação de certos objetos culturais cujo objetivo é de orientar a ação de fruidores e/ou consumidores. Já, para Hoineff (2000), “a tendência de simplesmente orientar o espectador é quase que a negação da atividade crítica”, pois essa prática induz a uma subjetivação da opinião crítica e descaracterizaria até a necessidade de uma especialização profissional da pessoa do crítico. Mendes (2000) vai além; este entende que tal gênero, mesmo tendo um teor informativo, precisaria se impor como uma forma literária. Esta última posição parece dialogar com a definição de Valente (2000):

O crítico ideal é aquele que faz da obra de uma outra pessoa a matéria prima da sua própria criação artística. [...] O bom crítico é aquele que cria uma segunda obra, que dialoga com a primeira. [...] O crítico deve pegar uma obra, colocá-la frente a frente com sua bagagem de conhecimentos sobre aquela área do saber (e de preferência, muitas outras áreas), e mais, frente a frente com sua experiência de vida, e a partir daí criar uma segunda forma de arte, que deriva sim da primeira, mas que deve ter vida própria. Uma boa crítica é como uma segunda ficção a partir daquela comentada. Ficção necessariamente comparativa, é verdade.

Dessa forma, a crítica, para este autor, deveria implicar, necessariamente, a criatividade, ou seja, ela precisaria produzir idéias, pensamentos e não simplesmente reproduzi-las. E é neste ponto que ele acredita estar a razão da “falência” atual do referido gênero, o que não condiz com a opinião de Cota (2000). Para este, nos dias de hoje, já é possível ver a crítica como extensão de uma atividade criativa.

O que mostra estas breves asserções opinativas⁵, é que realmente a compreensão de tal gênero proporciona muita polêmica, discussões. Poderíamos até falar em uma “crise” da crítica. Não no sentido degradativo do termo, mas “crise” como fenômeno criador de tensão que pode motivar o crescimento qualitativo do gênero e das idéias que o perpassam. Prova desse fato são as várias mobilizações que vêm acontecendo nos últimos anos em torno desta problemática. Dentre elas, podemos citar: o ciclo de palestras denominado *Rumos da Crítica* realizado em São Paulo no ano de 1999 pelo Itaú Cultural, que resultou na publicação de um livro com o mesmo título; uma série de encontros promovidos em 2001 pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) que recebeu o nome de *A crítica da Crítica*, cujo objetivo foi colocar críticos e artistas frente a frente para debater sobre a função e os rumos da crítica na atualidade; um número da revista de cinema *Contracampo*⁶ especialmente reservado ao debate de questões referentes à crítica cinematográfica no Brasil.

Podemos resumir as discussões em pauta (muito pretensiosamente) pela indagação: a crítica, por ser um gênero jornalístico, precisa estar atrelada aos objetivos midiáticos (consumistas, de mercado), conseqüentemente, primando pela agilidade, concisão e superficialidade ou deve conservar o teor artístico, criativo, reflexivo do mundo com o qual dialoga (mundo da arte, mundo cultural)? Conseqüentemente, o crítico deve ser um artista ou um jornalista? É à origem de tais questões que tentamos retomar, pois é nela que reside a problemática da nomenclatura: *resenha* ou *crítica*.

Segundo Mello (1985), o problema da dualidade funcional da crítica – jornalística/artística – está na transição por que passou o jornalismo brasileiro: de uma fase “amadorística” em que os espaços dos jornais

⁴ Nosso *corpus* de pesquisa é composto por dez críticas cinematográficas publicadas no jornal *Folha de Londrina* no período de 12/05/06 a 15/07/06 e escritas pelo crítico de cinema Carlos Eduardo Lourenço Jorge (único crítico de cinema da cidade). Dentre estas dez críticas, cinco pertencem ao circuito alternativo (CA) e cinco ao circuito nacional (CN). A divisão do *corpus* se faz necessária pelo fato de acreditarmos que cada grupo mobiliza representações distintas da situação de produção.

⁵ “Breve” porque esta discussão vai muito além do exposto, englobando profissionais da área de cinema, jornalistas, acadêmicos, etc.

⁶ Número 24, de dezembro de 2000 (vários artigos desta edição são referenciados no presente trabalho).

e revistas, direcionados à análise estética, estavam destinados aos intelectuais, eventualmente remunerados, para uma fase “profissionalizante”, na qual a valoração dos produtos culturais passa a ser feita regularmente, e de forma remunerada, adquirindo, com isso, um caráter mais popular. Ainda, segundo o autor, nesta época houve dois tipos de recusa: uma, por parte dos intelectuais que não queriam compactuar com a simplificação e a superficialização objetivadas pela indústria cultural. Outra, pelos editores culturais que não pretendiam se render aos apelos dos intelectuais, pois entendiam ser indispensável ampliar os limites da crítica de arte, tornando-a utilitária em relação ao grande público consumidor. O resultado do embate em tela foi que:

Os grandes intelectuais que continuaram a realizar exercícios críticos estruturados segundo os padrões da análise acadêmica refugiaram-se nos periódicos especializados ou nos veículos restritos ao segmento universitário da sociedade brasileira. E se autodenominaram *críticos*, em contraposição àqueles que permaneceram nos meios de comunicação coletiva, ou que se agregaram ao trabalho de apreciar os novos lançamentos artísticos, cujos textos passaram a chamar de *resenhas*, traduzindo a expressão *review* utilizada pelo jornalismo norte-americano. (MELLO, 1985, p. 98).

Entretanto, o termo *resenha* não se generalizou no Brasil, pelo menos, entre a população não-especializada que, na verdade, não participa dessa “luta” sócio-ideológica travada entre jornalistas e intelectuais. Como pudemos detectar por meio de nossas pesquisas, muitos dos profissionais que atuam como resenhadores nos periódicos de grande circulação nacional, ao se referirem ao gênero com o qual trabalham, o denominam *resenha*, mas ao se reportarem ao papel social que desenvolvem no jornal/revista em que atuam, usam o termo *crítico*. Outros continuam se intitulando *críticos*, e o produto de seu trabalho *crítica*. E, também, há aqueles que usam ora um termo ora outro, ou seja, não vêm implicações no uso de um ou de outro. Porém, temos aqueles que acreditam que mesmo dentro da esfera jornalística há casos de *críticas propriamente dita e resenhas qualitativas*. Segundo Hoineff (2000), essa dicotomia está relacionada, principalmente, ao posicionamento editorial adotado pelo jornal/revista: “o que se pede de um crítico na maior parte dos veículos é que indique, em poucas linhas, o que o leitor deve ou não deve assistir. Não há, nesse contexto, qualquer espaço para a análise ou encorajamento da reflexão sobre o filme abordado.” Isso nos leva a pensar em uma “descaracterização” da crítica em razão da falta de espaço editorial. Segundo Valente (2000), isso não deixa de ser verdade, mas acima de tudo:

A crítica precisa de uma postura editorial [...] O crítico não informa, ele forma. Ele não é jornalista, nem repórter, pois seu saber não busca uma existência momentânea, efêmera, mas sim a permanência. [...] Colocado dentro da indústria cultural, o crítico perde seu habitat natural, pois ele não visa primariamente o consumo, mas a reflexão, a pesquisa, a investigação. Ele quer incentivar o público a se demorar, a se deliciar no consumo de uma obra artística, quando este próprio parece estar, em sua maioria, interessado em rapidez, velocidade, excesso de informação, e falta de formação.

Acrescenta, também, que a solução está nas mãos dos editores, pois estes precisam não ter medo de inovar, necessitam deixar o “já consagrado” de lado e acreditar na mudança de postura dos leitores. Mas entende que não há como continuar usando o termo *crítica*, para o que ele denomina *jornalismo cultural*, simplesmente pelo “verniz intelectual” que tal termo carrega.

Pelo exposto, vemos que a discussão em questão gira muito mais em torno de interesses econômico-sociais ou político-ideológicos do que em função de delimitações genéricas. Dessa forma, por nosso trabalho se inscrever na área da linguagem e nosso interesse maior residir na questão do estudo do gênero como prática de linguagem em uso, e também por compactuarmos com o postulado por Bazerman (2006) quando diz que: “Gêneros são tão-somente os tipos que as pessoas reconhecem como sendo usados por elas próprias e pelos outros” (p. 31), é que, para encaminhamento de nossos estudos, optamos pelo uso do termo *crítica*, já que é a nomenclatura pela qual a maioria das pessoas conhece o gênero e o identificam.

3. Interacionismo sócio-discursivo: uma corrente da ciência do humano

Jean-Paul Bronckart (2006a) em uma entrevista concedida à revista *Revel*, esclarece muitos pontos em relação ao interacionismo sócio-discursivo (ISD), o qual ele se abstém de definir como uma “teoria” ou um “paradigma científico”, já que, segundo o autor, tais nomenclaturas além de não serem por si só esclarecedoras, não acrescentam nada à “caminhada” do ISD.

De acordo com Bronckart (id. Ibid.), o ISD se inscreve ao mesmo tempo como uma “variante” e um prolongamento do interacionismo social⁷ (cf. VYGOTSKY, 1991 e Bruner, 1993, entre outros), aceitando, a princípio, todas as idéias fundadoras desse segmento. Dessa forma, mais que uma ciência lingüística, psicológica ou sociológica, o ISD pretende ser uma *corrente da ciência do humano*, cuja problemática central está no desvendamento das atividades languageiras:

[...] as práticas de linguagem situadas (quer dizer, os textos-discursos) são os instrumentos maiores do desenvolvimento humano, não somente sob o ângulo dos conhecimentos e dos saberes, mas, sobretudo, sob o das capacidades de agir e da identidade das pessoas. (BRONCKART, 2006a, p. 8).

Entretanto, Bronckart (2006a) recusa um certo determinismo “definitivo” do interacionismo social. Para o autor, sustentar que as práticas de linguagem estão na origem de todo funcionamento do “propriamente” humano, não pode levar a contestar essa “realidade indiscutível que constitui a emergência de capacidades cognitivas gerais, tendendo a abstrair diferenças sociais, culturais ou languageiras, tais como Piaget notadamente as descreveu” (id. ibid., p. 8). O ISD não desconsidera tais capacidades cognitivas universais, mas as entende como secundárias em relação às capacidades do pensamento orientadas do sócio-histórico e da interação languageira. Conseqüentemente, para se compreender aquilo que é específico no funcionamento humano “é necessário analisar, primeiramente, as características do agir coletivo, porque é nesse âmbito que se constroem tanto o conjunto dos fatos sociais quanto as estruturas e os conteúdos do pensamento consciente das pessoas” (BRONCKART, 2006b, p. 137). Dessa concepção epistemológica chega-se à conclusão de que as produções de linguagem, primeiramente, devem ser consideradas em sua relação com as atividades humanas em geral, o que leva a delimitar, “na atividade coletiva, as *ações de linguagem*, como *unidades psicológicas sincrônicas* que reúnem as representações de um agente sobre contextos de ação” (BRONCKART, 2003, p. 107).

Estas ações de linguagem, por sua vez, são materializadas em textos, a saber, “todas as produções de linguagem situadas, que são construídas, de um lado, mobilizando os recursos (lexicais e sintáticos) de uma língua natural dada, de outro, levando em conta modelos de organização textual disponíveis no quadro dessa mesma língua” (BRONCKART, 2006a, p. 11). Dessa forma, toda elaboração de um texto implica, necessariamente, escolhas relacionadas à seleção de mecanismos lingüísticos/discursivos e, conseqüentemente, de modalidades de realização, ou seja, de *gêneros textuais*, que nada mais são que os *construtos históricos* disponíveis no *intertexto/arquitexto*. Todo texto é fruto de uma ação de linguagem, ou seja, é seu correspondente verbal ou semiótico; da mesma forma, todo texto só é concretizado por meio do empréstimo de um gênero, daí poder dizer que todo texto pertence sempre a um determinado gênero. Entretanto,

[...] todo texto empírico também procede de uma adaptação do gênero-modelo aos valores atribuídos pelo agente à sua situação de ação e, daí, além de apresentar as características comuns ao gênero, também apresenta propriedades singulares, que definem seu *estilo* particular. [...] Por isso, a produção de cada novo texto empírico contribui para a *transformação histórica* permanente das representações sociais referentes não só aos gêneros de textos, mas também à língua e às relações de pertinência entre textos e situações de ação. (BRONCKART, 2003, p. 108).

Assim, à medida que objetiva investigar os efeitos das práticas de linguagem sobre o desenvolvimento humano, o ISD adota uma concepção de organização dessas práticas materializadas em textos, ou seja, elabora “modelos” de análise: de um lado, um modelo das condições de produção do texto e, do outro, um modelo da sua arquitetura interna, esta dividida em três níveis: *infra-estrutura textual*, que compreende o plano geral do texto, os tipos de discurso, tipos de seqüências e outras formas de planificação; os *mecanismos de textualização*⁸ (conexão, coesão nominal e coesão verbal), que conferem coerência temática ao texto; e os *mecanismos enunciativos* (distribuição das vozes e explicitação das modalizações), responsáveis pela coerência interativa do texto (cf. BRONCKART, 2003). Embora estudadas, quase sempre, separadamente, por motivos didáticos, tais categorias de análise não são autônomas, dependem uma das

⁷ O interacionismo social é apenas uma das bases teóricas do ISD, para uma compreensão mais aprofundada desta questão ver Bronckart (2003, cap.1).

⁸ No presente trabalho, nos deteremos apenas na análise da coesão nominal (categoria do mecanismo de textualização).

outras, e é essa dialogicidade entre elas que permite o ato da textualização, ou seja, a produção de uma ação de linguagem singular por um agente produtor.

3.1 Os mecanismos de textualização

De acordo com o modelo de análise proposto pelo ISD, os *mecanismos de textualização* compreendem três grandes categorias de análise: a conexão, a coesão nominal e a coesão verbal. São os responsáveis por explorar as cadeias de unidades lingüísticas⁹, explicitando ou marcando as relações de continuidade ou ruptura da organização dos diversos elementos que compõem o conteúdo temático. Dessa forma, pode-se dizer que contribuem para a manutenção da coerência temática do texto.

Bronckart (2003) estabelece, para cada uma das três categorias citadas acima, funções específicas que elas podem desempenhar no desenvolvimento da progressão textual (plano dos significados), e também, as marcas lingüísticas, ou *marcas de textualização*, que, concretamente, realizam tais funções (plano dos significantes).

3.1.1 A coesão nominal

Os **mecanismos de coesão nominal**, segundo os pressupostos teórico-metodológicos do ISD, contribuem, sobretudo, para um efeito de estabilidade e de continuidade temática: introduzem os argumentos e organizam sua retomada no decorrer do texto. São concretizados linguisticamente por sintagmas nominais (SN) ou pronomes, que organizando-se em séries, formam **cadeias anafóricas**.

No plano dos significados, os mecanismos de coesão nominal podem assumir duas funções distintas: a) **função de introdução**, ou seja, a inserção de um novo argumento (**unidade-fonte** ou **antecedente**) que dá início a uma determinada cadeia anafórica; b) **função de retomada**, isto é, a reformulação de uma unidade-fonte na seqüência do texto. Porém, é preciso ressaltar que:

[...] as relações de co-referência subjacentes às cadeias anafóricas podem ter aspectos muito diferenciados. Em alguns casos, observamos [...] uma identidade do conteúdo referencial relacionado pela cadeia anafórica, mas, em outros casos, os elementos de significação relacionados podem compartilhar apenas uma ou outra propriedade referencial, à vezes vaga, ou ainda, pode haver entre eles apenas relações mais ou menos lógicas, de associação, de inclusão, de contigüidades, etc. (BRONCKART, 2003, p. 269).

A discussão acima é explorada por Koch & Elias (2006) e classificada como anáforas associativas. Outro ponto levantado por Bronckart (2003) é a falsa idéia que temos, muitas vezes, de que a unidade-fonte de uma cadeia anafórica somente possa ser constituída por uma forma nominal. O autor ressalta que, algumas vezes, o antecedente é toda uma oração (ou várias), neste caso, o processo mobilizado é o que Koch & Elias (id. *ibid.*) denomina nominalização, ou seja, retoma-se uma idéia mais ampla (contida numa frase, oração, parágrafo, etc.) por meio de uma expressão que a sintetize. Bronckart (2003) também desperta para o fato de que, algumas vezes, a unidade-fonte não se encontra explicitamente verbalizada no texto, ela está disponível somente na *memória discursiva* do agente produtor, sendo que, há casos em que pode-se inferi-la pelo cotexto¹⁰, outras que seu resgate só é possível a partir de um determinado conhecimento de mundo.

Segundo o quadro teórico-metodológico do ISD, a marcação da coesão nominal pode ser feita por duas grandes categorias anafóricas: a) a categoria das **anáforas pronominais** (composta de pronomes pessoais, relativos, possessivos, demonstrativos, reflexivos e pronome nulo (elipse)); b) a categoria das **anáforas nominais** (composta por sintagmas nominais de diversos tipos).

4. A coesão nominal: outras perspectivas teóricas

Para o presente trabalho, entendemos ser necessário sistematizar, e ao mesmo tempo, ampliar as discussões propostas por Bronckart (2003) no que se refere à coesão nominal. Assim, acrescentaremos algumas categorias de análise para o processo discursivo em questão adaptadas de Koch & Elias (2006),

⁹ Bronckart (2003) se refere a *séries isotópicas*.

¹⁰ Este caso corresponde ao que Koch e Elias (2006) denominam “anáforas indiretas”.

Koch (2005), Figueiredo (2003) e Koch & Marcuschi (1998). Ressaltamos que muitas dessas categorias foram discutidas por Bronckart (2003.), porém, sem o uso de uma metalinguagem, de forma não sistematizada. Explicitamos abaixo as categorias anafóricas que servirão de base para nossas análises, tomando como referência alguns desses autores estudados:

Anáfora pronominal	Composta de pronomes pessoais, relativos, possessivos, demonstrativos, reflexivos e pronome nulo (elipse), e também de advérbios pronominais (cf. KOCH, 2003; PINHEIRO, 2003).
Anáfora pronominal com função de sumarização	Pronomes demonstrativos que têm a função de condensar informações anteriores, retomando-as. Ex: <i>Fazem falta, na América Latina, filmes com esta alma, esta garra. A mesma que estará em campo hoje, nenhuma dúvida. E isto, bairrismo à parte [...]</i> (crítica 2-CN, do nosso corpus).
Anáfora fiel (nominal)	Consiste em lembrar, por meio de um SN definido ou demonstrativo, o objeto do discurso sob uma etiqueta lexical que já serviu para categorizá-lo. Ex: <i>Chega um rapaz e senta-se ao meu lado. Só depois vejo que o/este rapaz é cego.</i> (cf. FIGUEIREDO, 2003, p. 233). Incluiremos também nessa categoria as anáforas por repetição parcial (<i>O diretor Paulo Figueiredo... o diretor... Figueiredo</i>) ou total (<i>o cachorro... o cachorro</i>).
Anáfora infiel (nominal)	Relação anafórica que se estabelece por meio do processo de substituição lexical (sinônimos, adjetivação, perífrases, adjetivação, metáforas, etc.). Segundo Figueiredo (2003, p. 235), “para se compreender que há correferência entre o SN anafórico e o SN antecedente é necessário que as duas referências virtuais distintas sejam satisfeitas pelo mesmo segmento, ou seja, que o segmento de realidade designado tenha as propriedades requeridas ao mesmo tempo por uma e por outra unidade”. Ex: <i>Eu vi meu primo ao longe, mas o estafermo não me reconheceu.</i>
Anáfora por nominalização (nominal)	Sumarizam as informações contidas em segmentos precedentes do texto (nesse caso, ao invés de unidade-fonte, chamaremos de informação-fonte), rotulando-as sob a forma de uma expressão nominal, ou seja, transformando-as em objetos de discurso. Ex: <i>Cientistas da Universidade de Wisconsin, nos EUA, descobriram um gene que pode ajudar a determinar quais pessoas são capazes de dormir apenas três ou quatro horas por dia sem adoecer. O achado explicaria [...]</i> (cf. KOCH & ELIAS, 2006).
Anáfora indireta (nominal)	Caracteriza-se pelo fato de não existir no co-texto uma unidade-fonte explícita, mas elementos de relação (ou uma estrutura complexa) denominados <i>âncoras</i> . Ou seja, “trata-se de formas nominais que se encontram em dependência interpretativa de determinadas expressões da estrutura textual em desenvolvimento, o que permite que seus referentes sejam ativados por meio de processos cognitivos inferenciais que permitem a mobilização de conhecimentos lingüísticos dos mais diversos tipos armazenados na memória dos interlocutores.” (KOCH, 2005, p. 107).
Anáfora associativa (nominal)	Esta categoria tem a função de introduzir um referente novo no texto por meio da exploração de uma relação, cujo um dos elementos pode ser considerado, de alguma forma, <i>ingrediente</i> do outro. Ex: <i>A fazenda estava abandonada. Dava pena ver o pasto e as lavouras dominadas pelo mato [...]</i> (cf. KOCH & ELIAS, 2006, p. 128-129).

Quadro 1: Categorias anafóricas

5. A coesão nominal na crítica de cinema

Para iniciarmos nossas análises referentes à coesão nominal, tentaremos, a partir do texto 5-CN do nosso corpus, dar uma visão de conjunto da aplicação prática das discussões levantadas no presente artigo.

Grandiloquência MUTANTE

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

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

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

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

Fonte: Carlos Eduardo Lourenço Jorge. *Folha de Londrina*, 26/05/06, Folha 2.

No nosso texto-exemplo, destacamos em negrito e caixa alta as duas cadeias anafóricas mais expressivas. A primeira (negrito) se refere à série iniciada com a unidade-fonte “os mutantes”. E podemos esquematizá-la, de acordo com as categorias por nós arroladas, da seguinte maneira:

Os mutantes	(unidade-fonte – função de introdução)
Os super-poderosos	Anáfora infiel (SN definido) (adjetivação)
Suas (características)	Anáfora pronominal
Seus (poderes)	Anáfora pronominal
Se (tornarem)	Anáfora pronominal
Os mutantes	Anáfora fiel (SN definido) (repetição)
Os X-Men	Anáfora infiel (SN definido) (nome próprio)
Deles	Anáfora pronominal
Estes mutantes	Anáfora fiel (SN demonstrativo – mudança do determinante)

Tabela 1: cadeia anafórica “As mutantes”

Na tabela 1, vemos que a cadeia anafórica é iniciada com a introdução da unidade-fonte “os mutantes” – termo mais genérico (oposto de “os humanos”). Ao introduzir o termo “os mutantes”, o agente-produtor, provavelmente, tem a intenção de que seu interlocutor ative um conhecimento de mundo, que se supõe, ele já tenha, ou seja, de que “os mutantes” são as figuras principais da série “X-Men”. Assim, a representação que o agente mobiliza do seu destinatário deve ser de um leitor que se interessa por este “tipo” de filme e que, provavelmente, conhece a temática abordada pela série fílmica em questão. Se observarmos, o texto crítico é iniciado por meio de uma orientação argumentativa de comparação – “Os mutantes não são mais aqueles. Para este terceiro capítulo...” – isto é, os mutantes do último filme não são os mesmos dos dois filmes anteriores. E, pelo *tom* (cf. VOLOCHINOV, 1986) utilizado nesta comparação (uso de um clichê com tom pejorativo) o leitor já é capaz de inferir qual vai ser a linha argumentativa da crítica – desqualificação do filme atual. Seguindo seu raciocínio comparativo, o agente produtor recategoriza (adjetiva) a unidade-fonte “os mutantes” em “os super-poderosos”, expressão nominal definida, que para ser compreendida dentro do mesmo campo semântico de seu antecedente, a *memória discursiva* (cf. BRONCKART, 2003) do leitor tem que ser ativada.

Em seguida, utiliza-se de anáforas pronominais para explicar a problemática vivida pelos “super-poderosos” no filme em questão (“ser ou não ser humanos?” – temática pela qual é movida a narrativa). A próxima retomada da cadeia é feita por uma anáfora fiel, ou seja, resgata-se o mesmo termo utilizado como unidade-fonte para destacar a pergunta “mas os mutantes querem ser humanos?”, cujo propósito é desencadear um raciocínio argumentativo. Já, a retomada seguinte é a mais específica de todas, “Os X-Men”, nome pelo qual um grupo de super-poderosos mutantes, personagens principais da série, é conhecido (expressão que, inclusive, dá título ao filme)¹¹. Interessante, nessa passagem, que o agente produtor se utiliza do termo mais significativo da cadeia anafórica justamente no momento em que quer enfatizar um ponto importante para sua argumentação: o fato da dúvida entre ser ou não ser humano atormentar “os X-Men uma hora e quarenta e cinco minutos”, ou seja, durante o filme todo. Por último, reformula-se a unidade-fonte mantendo-se o núcleo nominal e alterando o seu determinante (anáfora fiel) – de artigo definido para pronome demonstrativo – que, nesse caso, serve para diferenciar “os” mutantes, dos filmes anteriores, e “estes”, do filme em questão. Mas, além da distinção, essa reformulação de determinantes gera um efeito de sentido de desprezo, está carregada de valoração negativa: “Sem efeitos especiais, seria o nada para *estes* mutantes”.

Vejamos, agora, a cadeia anafórica marcada no texto-exemplo por caixa alta:

Este terceiro capítulo de “X-Men – O Confronto Final” (unidade-fonte – função de introdução)	
Desta vez	Anáfora indireta (SN demonstrativo)
A história	Anáfora infiel (SN definido)
Esta sofisticada brincadeira barulhenta	Anáfora infiel (SN demonstrativo)
O filme	Anáfora infiel (SN definido)
A produção	Anáfora infiel (SN definido)

Tabela 2: Cadeia anafórica “Este terceiro capítulo de ‘X-Men – O confronto Final”

Na tabela 2, temos a cadeia anafórica referente à “este terceiro capítulo de ‘X-Men – O Confronto Final” – unidade-fonte que introduz o argumento fílmico por meio de uma expressão bem específica, justamente para marcar a distinção entre os demais filmes da série. A primeira retomada é feita por uma anáfora indireta, ou seja, só conseguimos perceber que “desta vez” se refere à expressão “este terceiro capítulo de ‘X-Men” pelo processo de comparação estabelecido já no início do texto: “Os mutantes não são mais aqueles. Para este terceiro capítulo...”; ou seja, os mutantes do filme de agora (3^a capítulo) não são mais os mesmos dos mutantes dos filmes anteriores, assim, “desta vez (3^o capítulo) os super-poderosos...”. Notamos que o agente-produtor usa o determinante “desta” ao invés de “dessa”, marcando a proximidade com o momento presente, ou seja, com o filme-alvo da crítica. Sendo assim, podemos dizer que a informação *âncora*, aquela que nos permite inferir a retomada se refere a toda parte textual que antecede a expressão “desta vez”.

Já, as demais retomadas são marcadas por anáforas infielis, isto é, por uma reformulação lexical da unidade-fonte: “a história”, “esta sofisticada brincadeira barulhenta”, “o filme”, “a produção”. Interessante notar que o autor não repete nenhuma vez o título do filme (“X-Men” – unidade-fonte), talvez para não gerar confusão com os X-Men personagens. Também, pelo fato de o início da cadeia anafórica ter se dado pelo termo mais específico, as retomadas são feitas sempre determinadas por um artigo definido ou por um demonstrativo, nunca por um termo indefinido. Não podemos deixar de ressaltar que a retomada “esta sofisticada brincadeira barulhenta”, elaborada por um processo metafórico, está carregada de *entonação valorativa* (VOLOCHINOV, 1986). Segundo Koch (2005), a escolha da metáfora para a recategorização do referente é importante para realizar uma avaliação que permita estabelecer a orientação argumentativa do texto. No nosso caso, um simples olhar para a expressão metafórica utilizada pelo autor já é capaz de mostrar o seu ponto de vista em relação ao filme: “sofisticada” remete às superproduções hollywoodianas; “brincadeira”, talvez querendo desvalorizar a qualidade do filme; e “barulhenta” devido aos efeitos especiais, sem os quais, segundo o crítico, “seria o nada para estes mutantes”.

Voltando ao texto-exemplo, vemos que as expressões destacadas em forma de marca-texto, “a história em quadrinhos original”, “dos filmes anteriores” e “das faturas 1 e 2”, na verdade, são anáforas indiretas, pois necessitam de *âncoras* para serem compreendidas. No primeiro caso, é por meio das expressões “este terceiro capítulo de ‘X-Men - O Confronto Final”, “o filme”, e de outras que aparecem no co-texto, que

¹¹ Nesse caso não consideramos “anáfora associativa” (e sim “infiel”) pois, embora a relação anafórica seja de associação, ou seja, os X-Men fazem parte de um conjunto mais geral – os mutantes –, o autor da crítica não fez esta distinção ao utilizar tais expressões.

podemos inferir que “a história em quadrinhos original” é a dos X-Men em revista/quadrinhos, ou seja, o filme é uma adaptação cinematográfica do gênero “história em quadrinhos”. No segundo caso, temos como *âncora* “este terceiro capítulo de ‘X-Men – O Confronto Final’”, ou seja, essa informação textual nos permite inferir que “os filmes anteriores” são os dois “X-Men” já lançados anteriormente, e conseqüentemente, perceber que “as faturas 1 e 2” se referem às arrecadações dos dois primeiros filmes.

Marcamos com “quadros”, no segundo parágrafo do nosso texto-exemplo, as proposições “isto” e “este dilema existencial”, que funcionam como sumarizadores de informações anteriores. O primeiro, por ser um pronome, foi classificado na categoria “anáfora pronominal com função de sumarização”, e o segundo, na categoria “anáfora por nominalização”. Se observarmos no nosso texto de exemplo, veremos que as informações-fonte, forma pela qual nos referimos a este tipo de antecedente referencial, estão marcadas em itálico. No primeiro caso, pelo fato de as informações terem sido condensadas por um pronome demonstrativo, a retomada produz um efeito de sentido mais objetivo, já, o segundo, por concretizar-se por meio de uma nominalização está mais carregada de *valorização apreciativa*. Segundo Cavalcante (2001), nas sumarizações realizados por pronomes, o agente produtor não tem o trabalho de escolher um nome que mais apropriadamente designe sua intenção comunicativa, como tem ao realizar uma nominalização por sintagma nominal.

Para concluir a análise em pauta, cabe verificar o uso do advérbio de lugar “aqui” (sublinhado no segundo parágrafo) com função pronominal de retomada. No nosso exemplo, “aqui” retoma o antecedente “ação”: “É *aqui* que o filme troca figurinhas de verdade com a história em quadrinhos original”, ou seja, é na ação que ele se assemelha com a história em quadrinhos original. Nota-se, nesse caso, que o uso do advérbio com valor pronominal de retomada torna o texto mais informal, mais interativo, o que é explicado pelo fato de a crítica se dirigir a um público, supostamente, mais jovem e mais dinâmico (espectadores de filmes de ação), ou seja, são as representações da situação comunicativa interferindo na textualidade, propriamente dita.

Após termos demonstrado, mesmo que, parcialmente, a aplicação das discussões teóricas sobre *coesão nominal* em um exemplar de nosso *corpus* de pesquisa, daremos, agora, uma visão mais geral, procurando especificar, primeiro, quantitativamente, depois, qualitativamente os resultados obtidos em nossas análises. Abaixo, um quadro com a quantidade de anáforas encontradas em cada uma das dez críticas de cinema que compõem nosso *corpus*, distribuídas nas categorias¹² privilegiadas em nossa pesquisa.

Categorias	1-CA	1-CA	3-CA	4-CA	5-CA	1-CN	2-CN	3-CN	4-CN	5-CN
Anáfora pronominal	14	09	13	13	15	12	12	07	08	08
Anáfora pron. (sumarização)	01	01	00	01	00	00	00	01	00	01
Anáfora (adv. pronominal)	01	00	00	00	00	01	01	03	02	01
Anáfora fiel	05	06	06	05	03	04	05	07	05	02
Anáfora infiel	07	08	01	06	11	20	08	04	20	07
Anáfora por nominalização	00	00	02	01	00	01	02	01	00	01
Anáfora indireta	00	04	01	01	01	02	00	00	01	04
Anáfora associativa	01	01	00	00	00	00	00	00	03	00

Tabela 3: Levantamento quantitativo das categorias anafóricas.

Analisando, primeiramente, a ocorrência das anáforas pronominais, verificamos que elas são mais freqüentes nas passagens de discurso narrativo, nas quais o enredo do filme é parcialmente relatado. Nesse caso, os pronomes privilegiados são o possessivo e o pessoal, com algumas ocorrências de pronomes indefinidos e relativos. Vejamos um exemplo, retirado do texto 5-CA do nosso *corpus*, em que a unidade-fonte “Jaime”, um dos personagens principais do filme criticado, é retomada cinco vezes, quatro por anáforas pronominais:

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

¹² Cf. quadro 1.

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

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

Quanto às anáforas pronominais por sumarização, ou seja, o uso de pronomes demonstrativos com função de condensação de informações, constatou-se que o agente produtor as mobiliza em fases da seqüência argumentativa, com o objetivo de sintetizar informações ativas no decorrer de uma argumentação. Nos exemplos (3) podemos observar a função de tal procedimento:

(3) Claro que o aspecto humano resulta indissociável do político, e *esta* é uma especialidade do israelense Amos Gitai, diretor pouco conhecido no Brasil que pratica um cinema de rigor formal e sempre aberto às inquietações contemporâneas. (1-CA).
Fazem falta, na América latina, filmes com esta alma, esta garra. A mesma que estará em campo hoje, nenhuma dúvida. E *isto*, bairrismos à parte, é preciso respeitar, na vida real ou na ficção. (2-CA).

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

É a partir dessas representações que, possivelmente, o crítico passa do nível sociológico da linguagem, ou seja, da contextualização mediante a base de orientação que lhe é dada pelas representações da situação de produção, para o nível psicológico – operação de textualização propriamente dita (cf. BRONCKART, 2003) –, que constituem as dimensões psicossociológicas da ação de linguagem de um agente-produtor. Outro fato a se destacar é que dos nove advérbios pronominais encontrados, sete referem-se ao uso do “aqui”. O que nos parece ser uma marca do *estilo* do autor (cf. BAKHTIN, 1992). E, na maioria das vezes, este “aqui” é utilizado como retomada anafórica do filme-alvo da crítica (aqui = neste filme), como mostra os exemplos:

(4) [...] resta ao espectador testemunhar a crescente vitimização do personagem de Aniston e a “demonização” do parceiro, talvez a mais gritante distorção de um roteiro que trafega à deriva. Faltou **aqui** investir na identidade dos personagens [...]. (2-CN)
Mas o tema da família, tão caro ao diretor em “Toy Story” e “Nemo” cede lugar **aqui** aos laços de amizade, cultivados no cenário simples do campo. (3-CN)

No que se refere às anáforas fiéis, percebemos que esse tipo de mecanismo, quando repetindo parcialmente a expressão nominal que introduz a cadeia anafórica, geralmente é utilizado nas retomadas dos nomes do diretor e/ou personagens do filme criticado, juntamente com as anáforas pronominais. No exemplar 3-CN do nosso *corpus* temos uma cadeia anafórica envolvendo o personagem “Relâmpago McQueen”, unidade-fonte que é introduzida em uma passagem da narração parcial do enredo do filme e retomada pela série (ele, McQueen, ele – elíptico –, ele, Relâmpago, ele, McQueen). Vemos, nesse exemplo, que foram mobilizadas três anáforas fiéis (repetição parcial de algum termo da expressão que introduz a cadeia anafórica) e quatro pronominais. Também encontramos casos de anáforas fiéis por repetição total da unidade-fonte, mas, nesses casos, normalmente, a cadeia anafórica é extensa e/ou as retomadas são espaçadas. Ou seja, há uma preocupação com a “estética” textual; é a força de uma formação social agindo sobre a operação de textualização, formação esta que privilegia o texto bem elaborado, com poucas

repetições lexicais. Assim, o *ethos* que o agente-produtor deseja passar é de um escritor que detém “técnicas” da boa redação, do discurso bem elaborado.

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

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

Quanto às anáforas por nominalização, observamos que as mesmas aparecem com mais frequência nas críticas referentes ao circuito nacional (CN), e, quase sempre, carregadas de valoração apreciativa negativa, diferentemente das do circuito alternativo, que quando mobilizam este tipo de categoria anafórica, ou estas trazem uma entonação positiva ou, de certa forma, neutra. Esse fato parece indicar uma tendência, ainda não explorada suficientemente, de que o agente-produtor pauta sua avaliação crítica de forma diferenciada para os dois contextos: para os filmes do circuito alternativo (CA) ele é mais condescendente, procura não ressaltar os pontos positivos, já para os do circuito nacional (CN), ele é mais exigente, avaliando-os de maneira mais “dura”, o que acaba por destacar mais fortemente seus pontos negativos. Podemos perceber tal diferença por meio dos dois exemplos abaixo:

Em conversa com o crítico francês Michel Rebichon da revista Studio, à saída da sessão para a imprensa de “A Dama de Honra”, no Festival de Veneza de 2004, ouvi dele que *o diretor Claude Chabrol faz sempre o mesmo filme*. Perguntei se **a observação** era uma crítica [...]. (3-CA)
O casal percebe que o clima de romance já é história. Ele é egoísta e acha que ela o aborrece. Decidem romper. Até aqui tudo bem, mas a partir deste ponto o filme é fatalmente contraditório. As coisas começam a ficar contraditórias. [...] Com certeza falta o tom adequado para se narrar **este imbróglio**: ausentes o impiedoso cinismo [...]. (2-CN)

6. Considerações finais

As reflexões apresentadas no artigo em tela constituem uma parte do processo de construção e (des)construção do gênero crítica de cinema na abordagem do interacionismo sócio-discursivo (BRONCKART, 2003). Os resultados das análises aqui apresentados confirmam a tese de Bronckart (id. Ibid.) de que as produções de linguagem devem ser consideradas em sua relação com as atividades humanas em geral, o que leva a delimitar, “na atividade coletiva, as *ações de linguagem*, como *unidades psicológicas sincrônicas* que reúnem as representações de um agente sobre contextos de ação” (id. Ibid., p. 107). Dessa forma, o sujeito-produtor da crítica de cinema, a partir da base de orientação, que é fruto de suas representações do contexto de produção, faz um recorte da atividade coletiva para empreender sua ação de linguagem.

Interessante destacar nesse processo o fato de que todo agente, em sua ação de linguagem situada, pode fazer adaptações no gênero, tanto no que se refere ao plano global, infra-estrutura, até chegar aos mecanismos de textualização e enunciação, abrindo caminho, assim, para a transformação, a inovação, o enriquecimento ou “empobrecimento” de um gênero.

Referências bibliográficas

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

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

BRONCKART, Jean-Paul. Entrevista com Jean-Paul Bronckart. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – REVEL**. Ano 4, n. 6, março de 2006(a). Disponível em:

<http://paginas.terra.com.br/educacao/revel/edicoes/num_6/entrevista_bronckart.htm>. Acesso em: 31 jul. 2006.

_____. **Atividade de linguagem, discurso e desenvolvimento humano**. Trad. e org. de Anna Rachel Machado e Maria de Lourdes M. Matencio. Campinas: Mercado de Letras, 2006(b).

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

BRUNER, J. **Beyond the information given**. New York: Norton Et Co, 1993.

COTA, Ricardo. Questionário à crítica. **Contracampo**, n. 24, dez. 2000. Disponível em: <www.contracampo.com.br/24/questionario.htm>. Acesso: 08 de agosto de 2006.

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

HOINEFF, Nelson. Questionário à crítica. **Contracampo**, n. 24, dez. 2000. Disponível em: <www.contracampo.com.br/24/questionario.htm>. Acesso: 08 agosto de 2006.

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

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

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

LOPES-ROSSI, Maria Aparecida Garcia (org). **Gêneros discursivos no ensino de leitura e produção de textos**. Taubaté/SP: Editora Cabral, 2002.

MELLO, José Marques. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1985.

MENDES, David França. Questionário à crítica. **Contracampo**, n. 24, dez. 2000. Disponível em: <www.contracampo.com.br/24/questionario.htm>. Acesso: 08 agosto de 2006.

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

VALENTE, Eduardo. Afinal, para que serve o crítico? **Contracampo**, n. 24, dez. 2000. Disponível em <www.contracampo.com.br/24/critica.htm>. Acesso em: 08 agosto de 2006.

VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel lahud e Yara F. Vieira. São Paulo, HUCITEC, 1986.

VYGOTSKY, L. V. **Pensamento e Linguagem**. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.