



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ANDRÉIA APARECIDA COLARES

**O USO DAS ANÁFORAS MERONÍMICAS NA CONSTITUIÇÃO DO CONTO
FANTÁSTICO *ASSOMBRAMENTO*, DE AFONSO ARINOS**

CASCAVEL – PR

2025

ANDRÉIA APARECIDA COLARES

**O USO DAS ANÁFORAS MERONÍMICAS NA CONSTITUIÇÃO DO CONTO
FANTÁSTICO *ASSOMBRAMENTO*, DE AFONSO ARINOS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Estudos da Linguagem: Descrição dos Fenômenos Linguísticos, Culturais, Discursivos e de Diversidade.

Orientadora: Profa. Dra. Aparecida Feola Sella

CASCADEL – PR

2025

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Colares, Andréia Aparecida

O uso das anáforas meronímicas na constituição do conto fantástico Assombramento, de Afonso Arinos / Andréia Aparecida Colares; orientadora Aparecida Feola Sella. -- Cascavel, 2025.

151 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Cascavel) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Anáfora indireta meronímica. 2. Conto Fantástico. 3. Estrutura Narrativa. I. Feola Sella, Aparecida, orient. II. Título.

ANDRÉIA APARECIDA COLARES

**O USO DAS ANÁFORAS MERONÍMICAS NA CONSTITUIÇÃO DO CONTO
FANTÁSTICO ASSOMBRAMENTO, DE AFONSO ARINOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Estudo e descrição de fenômenos linguísticos, culturais e de diversidade, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:

Aparecida Feola Sella

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Clarice Cristina Corbari

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Patrícia Cristina de Oliveira Duarte

Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP)

Isabel Cristina Cordeiro

Universidade Estadual de Londrina - UEL (UEL)

Cascavel, 14 de março de 2025

AGRADECIMENTOS

A todos os professores que passaram por minha vida, por terem sido fundamentais no meu desenvolvimento intelectual e humano.

À Profa. Dra. Aparecida Feola Sella, minha orientadora, pela atenção e competência, por seus conselhos e dedicação na orientação deste trabalho. Sou imensamente grata pelo apoio e incentivo à pesquisa, desde a graduação, e pelo cuidado tão humano que sempre teve comigo.

À minha família, especialmente a meu companheiro Giliarde, pela paciência, compreensão e incentivo em todos os momentos, e a meus pais e irmãos, pelo apoio incondicional.

À minha amiga e colega de Mestrado, Nathália Rohde Fagundes, pelas conversas e companhia ao longo dessa fase, pelo apoio e pela valiosa parceria em eventos acadêmicos e publicação de textos em periódicos e anais de eventos.

Às Professoras Doutoras Isabel Cristina Cordeiro, Patrícia Cristina de Oliveira Duarte, Valdeci Batista de Melo Oliveira e Clarice Cristina Corbari, por aceitarem contribuir com este trabalho na Banca de Defesa e pelas importantes contribuições na Banca de Qualificação.

A amigos e colegas que, de forma direta ou indireta, fizeram-se presentes e colaboraram para a realização desta pesquisa.

COLARES, Andréia Aparecida. **O uso das anáforas meronímicas na constituição do conto fantástico *Assombramento*, de Afonso Arinos**. 2025. 151f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2025.

Orientadora: Aparecida Feola Sella

Defesa: 14 de março de 2025

RESUMO

Investigam-se, nesta pesquisa, os processos de retomada por anáfora meronímica em texto do gênero conto, com objetivo de verificar de que forma as anáforas indiretas meronímicas atuam na constituição da tipologia desse gênero textual. Considerando que o estudo da referenciação tem mostrado possibilidades de análise de textos literários, as quais acenam para a verificação da organização textual sob o olhar da coesão interna do texto, esta pesquisa, de cunho qualitativo, é orientada por uma perspectiva analítico-descritiva e interpretativista. A análise centra-se especificamente no conto fantástico *Assombramento*, de Afonso Arinos, com enfoque no uso das anáforas indiretas meronímicas na constituição de sequências tipológicas do conto. A base teórica centra-se nos trabalhos desenvolvidos por autores como Koch (1999, 2005, 2006, 2008), Marcuschi (1997, 2006), Adam (2019), além de estudiosos que se dedicaram ao estudo do gênero em questão, tais como Gotlib (1998), Massaud Moisés (2006), Franco Junior (2009), e da narrativa fantástica, como Todorov (2001) e Roas (2001). Sobre as sequências tipológicas, segue-se basicamente o proposto por Marcuschi (2002) e Adam (2019). Percebe-se, por meio das análises, que a ocorrência das anáforas indiretas meronímicas atuam como indicadores de progressão textual e referendam tanto traços da estrutura composicional do gênero conto fantástico como do estilo do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Anáfora indireta meronímica. Conto Fantástico. Estrutura Narrativa.

COLARES, Andréia Aparecida. **El uso de las anáforas meronímicas en la constitución del cuento fantástico *Assombramento*, de Afonso Arinos**. 2025. 151f. Disertación (Máster en Letras) – Programa de Posgrado en Letras, Universidad Estatal del Oeste del Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2025.

Asesor: Aparecida Feola Sella

Defensa: 14 de marzo de 2025

RESUMEN

En esta investigación se estudian los procesos referenciales por anáfora meronímica en texto del género cuento, con el objetivo de verificar de qué modo las anáforas indirectas meronímicas actúan en la constitución de la tipología de este género textual. Considerando que el estudio de la referenciación ha mostrado posibilidades para el análisis de textos literarios, que apuntan a la verificación de la organización textual desde la perspectiva de la cohesión interna del texto, esta investigación cualitativa se guía por una perspectiva analítico-descriptiva e interpretativista. El análisis se centra específicamente en el cuento fantástico *Assombramento*, de Afonso Arinos, con un enfoque en el uso de la anáfora indirecta meronímica en la constitución de secuencias tipológicas en el cuento. La base teórica se centra en los trabajos de autores como Koch (1999, 2005, 2006, 2008), Marcuschi (1997, 2006), Adam (2019), así como de estudiosos que se han dedicado a estudiar el género en cuestión, como Gotlib (1998), Massaud Moisés (2006), Franco Junior (2009), y la narrativa fantástica, como Todorov (2001) y Roas (2001). En cuanto a las secuencias tipológicas, seguimos básicamente lo propuesto por Marcuschi (2002) y Adam (2019). Los análisis muestran que la aparición de la anáfora indirecta meronímica actúa como indicador de la progresión textual y hace referencia tanto a la estructura compositiva del género del relato fantástico como al estilo del autor.

PALABRAS-CLAVE: Anáfora indirecta meronímica. Cuento Fantástico. Estructura Narrativa.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - O texto jornalístico e o texto literário	34
Quadro 2 - Meronímias analisadas no Capítulo I do conto <i>Assombramento</i>	99
Quadro 3 - Meronímias analisadas no Capítulo II do conto <i>Assombramento</i>	102
Quadro 4 - Meronímias analisadas no Capítulo III do conto <i>Assombramento</i>	110

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Merônimos de tapera analisados no conto <i>Assombramento</i>	113
--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 GÊNERO CONTO FANTÁSTICO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	17
1.1 TEXTO: ALGUNS CONCEITOS A PARTIR DA LT.....	17
1.2 GÊNERO TEXTUAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	21
1.3 TIPO TEXTUAL E SEQUÊNCIAS TIPOLÓGICAS: ENFOQUE NA DESCRIÇÃO E NARRAÇÃO.....	24
1.4 O GÊNERO CONTO	28
1.4.1 O conto fantástico: um modo de narrar	41
2 REFERENCIAÇÃO E PROCESSOS REFERENCIAIS	46
2.1 UM OLHAR PARA A ESTRUTURA DO TEXTO	46
2.2 UM OLHAR PARA A REFERENCIAÇÃO	57
2.3 PROCESSOS REFERENCIAIS: INTRODUÇÃO E PROGRESSÃO REFERENCIAL	60
2.4 O CASO DAS ANÁFORAS	63
2.4.1 O caso das anáforas meronímicas.....	66
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	77
3.1 CARACTERIZAÇÃO DO <i>CORPUS</i>	77
3.1.1 Procedimentos de seleção do <i>corpus</i>	77
3.1.2 O conto Assombramento	79
3.1.3 O escritor Afonso Arinos	86
3.2 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE	89
4 ANÁLISE	94
4.1 PROCESSOS REFERENCIAIS NO CONTO <i>ASSOMBRAMENTO</i>	94
4.1.1 Conto <i>Assombramento</i>: análise do capítulo I	95
4.1.2 Conto <i>Assombramento</i>: análise do capítulo II	100
4.1.3 Conto <i>Assombramento</i>: análise do capítulo III	103
4.2 MERONÍMIAS E SEQUÊNCIAS TIPOLÓGICAS	111

CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS.....	121
APÊNDICES.....	126
ANEXOS	133

INTRODUÇÃO

A referenciação se constitui como uma atividade discursiva responsável pela introdução no texto de objetos de discurso novos ou inferíveis a partir de outros elementos presentes no cotexto ou no contexto de produção. Esse processo envolve estratégias de ativação, reativação e desativação de objetos de discurso, formando as cadeias referenciais, que garantem a continuidade e a progressão referencial.

Entender a referenciação como atividade discursiva significa considerar que nesse processo não há a intenção de descrever o mundo de forma objetiva, já que os objetos de discurso não são representações extensionais ou simples nomes dos objetos do mundo. Há, isto sim, uma construção de referentes que ocorre na interação comunicativa, a partir da imagem que os interlocutores fazem desses objetos do mundo, que é perpassada por filtros individuais e culturais.

Esta pesquisa se ancora em autores que consideram a referenciação a partir de uma perspectiva sociocognitiva e interativista, defendida por autores como Koch (1999, 2005, 2006, 2008a, 2008b), Marcuschi (1997, 2001, 2006), Cavalcante (2009) e Lé (2014). Segundo essa concepção, a produção e a compreensão dos sentidos são negociadas entre os interlocutores na interação social, e os objetos de discurso são construídos e reconstruídos nesse contexto.

As reflexões proporcionadas pelo estudo da referenciação permitem a compreensão das estratégias utilizadas pelo enunciador para expressar o sentido desejado ao produzir um texto. No processo de referenciar, conforme Koch (2006), o produtor do texto pressupõe que o leitor mobilize conhecimentos textuais e de mundo para construir e reconstruir sentidos e, portanto, as escolhas do referente são feitas com base nessa intencionalidade e no seu projeto de dizer.

Nesta pesquisa, como lidamos com o gênero conto fantástico, temos o texto como unidade de análise, o que se prevê nos estudos da Linguística Textual (doravante LT), que apontam o texto como unidade básica da comunicação humana e da manifestação linguística.

Estudos desenvolvidos na área da referenciação têm mostrado possibilidades de análise de textos literários, as quais acenam para a verificação da organização textual sob o olhar da coesão interna do texto, e que apontam, ainda, para questões como a argumentação, a intencionalidade do autor, a constituição de personagens e do narrador etc.

Como exemplo disso, podem ser citados, entre outros, os estudos de Cortez (2004), que investiga crônicas e verifica que as expressões nominais e suas articulações nos processos de recategorização e correferenciação indicam um ponto de vista de um personagem (discurso direto) ou do narrador; de Ciulla e Silva (2008), que investigou os processos referenciais em contos – tais como de organização de partes do texto, metadiscursividade, introdução de informações novas, promoção de busca/ativação da memória, promoção de efeitos estéticos-estilísticos e marcação da heterogeneidade discursiva – e concluiu que normalmente esses processos desempenham vários papéis simultaneamente; e de Gomes (2014), cuja análise comparativa entre fábulas de Esopo e de Monteiro Lobato demonstra como as anáforas conferem aos textos menor ou maior avaliação do narrador com relação aos objetos de discurso/ personagens, sinalizando, por um lado, uma intenção de neutralidade, no tocante a Esopo, e maior engajamento do narrador, no tocante a Lobato.

Com base nas evidências verificadas em estudos prévios quanto à contribuição dos processos referenciais para as estruturas de textos narrativos, é proposta a seguinte pergunta como instigadora de pesquisa: De que forma os processos de retomada contribuem para a verificação de características da tipologia do conto fantástico?

Para o desenvolvimento desta pesquisa, após análise de diferentes textos, foi selecionado o conto fantástico *Assombramento*, de Afonso Arinos. A escolha de um conto fantástico decorre, parcialmente, do interesse particular da pesquisadora. Por ter vivido em ambiente rural ao longo de sua infância e adolescência, cresceu escutando histórias contadas por seus pais e avós a respeito de acontecimentos inexplicados de suas vidas, tais como aparecimentos de lobisomem, saci pererê, de almas que revelam o lugar onde panelas de ouro foram enterradas, entre outras mais. Assim, surge o interesse pelo conto fantástico *Assombramento*, uma vez que se verifica que ele narra crenças do imaginário de uma população rural brasileira que dialoga com os conhecimentos da sua região de origem.

O tema desta pesquisa decorre, também, de observações da autora em estudo anterior relacionado ao uso de estratégias referenciais em texto narrativo. Colares (2022) analisou a ocorrência de anáforas diretas e indiretas em textos do gênero lenda em língua portuguesa e língua espanhola e observou que os casos de anáforas analisados contribuem tanto para referendar características do gênero textual como para estabelecer uma aproximação entre os personagens estudados.

Além disso, de acordo com as características da narrativa fantástica, apontadas por Todorov (2008) e Roas (2001), os textos fantásticos devem estabelecer um ambiente similar ao “real”. Isso permitiu-nos considerar a hipótese de que esse tipo de narrativa apresenta o uso

de diferentes tipos de anáforas e, em especial, o uso de anáforas que descrevam com detalhes o ambiente, contribuindo de alguma forma para a constituição do gênero.

Para responder à pergunta de pesquisa, delineamos o seguinte objetivo geral para este estudo: Investigar de que forma as anáforas indiretas meronímicas atuam na constituição da tipologia do conto fantástico *Assombramento* de Afonso Arinos. Esse objetivo geral se desdobra em outros objetivos específicos, quais sejam: a) Verificar no respectivo conto as retomadas por anáfora indireta; b) Analisar objetos de discurso que propiciem as retomadas recorrentes; c) Selecionar um objeto de discurso cuja retomada ocorra por anáforas meronímicas; d) Verificar se as anáforas meronímicas podem ser consideradas elementos que atuam na estrutura tipológica do conto e se elas estariam relacionadas com o ambiente da narrativa.

Para alcançar esses objetivos, adotamos nesta pesquisa a perspectiva teórica da LT, que compreende o texto como unidade básica da comunicação humana e que os sentidos são situados social, histórica e culturalmente. As análises se orientam pelo paradigma qualitativo e analítico-interpretativista (Bortoni-Ricardo, 2008).

A partir de uma perspectiva sociocognitiva e interacional, que orienta os estudos da LT desde 1990, a produção e a compreensão de sentidos de um texto se dão na negociação entre os participantes da interação. Segundo Koch (2009), a compreensão textual é entendida como uma atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos, que envolve tanto os aspectos linguísticos presentes na superfície do texto e em sua organização, como a mobilização de um vasto conjunto de saberes e sua reconstrução no interior do evento comunicativo. A produção e a compreensão de sentidos de um texto são decorrentes de fatores cognitivos, sociais e interacionais. O sentido, portanto, é construído na interação texto-sujeitos (ou texto-co-enunciadores), afirma a autora.

De acordo com Cavalcante (2009), a referenciação pode ser uma das estratégias utilizadas pelo produtor de um texto para demarcar seu posicionamento e expor seu projeto de dizer ao leitor. Para ela, todo uso da linguagem se relaciona com um contexto social, cultural e institucional, envolvendo, desse modo, estruturas que revelam engajamento do produtor do texto naquilo que enuncia para o seu interlocutor.

Assim, Cavalcante (2009) entende que o produtor de um texto atua no sentido de tentar encontrar a maneira mais adequada de construir um objeto de discurso em seu texto, ou seja, ele busca estratégias referenciais que reflitam e expressem tais objetos de discurso, já que o referente é uma representação construída por nós durante as práticas sociocomunicativas, não uma extensão de um objeto do mundo. Ademais, afirma que a

fabricação desses objetos de discurso depende de como são percebidos e modelados pelos indivíduos em suas práticas sociais, não sendo estáveis ou imutáveis nem os conceitos, nem os referentes, nem tampouco os próprios objetos do mundo.

Nesse sentido, a autora reflete que os processos referenciais se constituem como estratégias que colaboram para a eficácia argumentativa e para a construção dos objetos de discurso, que se dá por meio de uma negociação que envolve autor - texto - leitor/interlocutor.

Cavalcante (2009) afirma que o autor organiza seu texto se posicionando tanto em relação ao conteúdo proposicional quanto em relação ao leitor, demarcando suas intenções comunicativas. As relações meronímicas podem indicar que a progressão textual tecida pelo produtor do texto para a respectiva composição aciona conhecimento de mundo relacionado com o universo cultural do qual emerge o conto, de que são acionadas crenças, a influência do meio (geograficamente) nas ações, perfil social sobre liderança de grupo e objetivos da cultura da qual se constitui o perfil do protagonista. Sendo assim, as meronímias sob análise estariam relacionadas com tal projeto de dizer, uma vez que encerram traços de descrição atrelados, por vezes, à própria tipologia narrativa.

Consideramos, também, como base teórica desta pesquisa, noções relacionadas aos gêneros textuais (Bakhtin, 2003; Bazerman, 2005; Marcuschi, 2008; Bentes, 2008), ao gênero conto (Gotlib, 1998; Massaud Moisés, 2006; Franco Junior, 2009; Cortázar, 2006) e à narrativa fantástica (Todorov, 2001; Roas, 2001)

A partir do que postula Bakhtin (2003), compreendemos que todos os campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem, e que esse uso é tão diverso e multiforme quanto os campos da atividade humana. Segundo o autor, o uso da língua se efetua por meio de enunciados, e estes refletem as condições e as finalidades específicas do campo de atuação em que foram proferidos, por meio do conteúdo temático, do estilo da linguagem e da construção composicional (Bakhtin, 2003). Os usos efetivos da língua, portanto, não se descolam do contexto e das práticas sociais.

Marcuschi (2008, p. 155) considera os gêneros como textos que se materializam em situações comunicativas recorrentes. Para o autor, os gêneros textuais apresentam padrões sociocomunicativos definidos por composições funcionais, interesses enunciativos e estilos realizados a partir de forças históricas, sociais e técnicas.

Bazerman (2005) afirma que os gêneros emergem das atividades socialmente organizadas e se caracterizam por serem formas de comunicação reconhecíveis e padronizadas, que se instauram a partir das relações cotidianas e daquilo que os interlocutores percebem como efetivo para a comunicação. Assim, não só os gêneros são tipificados a partir

dos usos em contextos concretos, mas também as interações em atividades sociais se caracterizam por meio dos gêneros textuais.

Conforme o exposto, esta pesquisa mostra-se relevante porque pode contribuir com os estudos da referência por propor a análise de *corpus* composto por texto narrativo, em específico, o estudo das anáforas indiretas meronímicas no texto *Assombramento*, de Afonso Arinos, com vistas a identificar se essa estratégia referencial é indicativa da tipologia textual do conto fantástico. Parte-se do pressuposto que, conforme já verificado por Cortez (2004) e por Gomes (2014), e de acordo com o que postula Cavalcante (2009), a referência pode ser uma das estratégias utilizadas pelo produtor de um texto para demarcar seu posicionamento e expor seu projeto de dizer ao leitor.

Justifica-se, ainda, pela possibilidade de esta proposta contribuir, mesmo que indiretamente, com professores do Ensino Básico que se interessem por abordar o ensino de leitura por meio da análise linguística voltada para os processos de retomada.

Em vista do que foi apresentado anteriormente, além desta Introdução, este trabalho está assim organizado: Seção 1 *Gênero conto fantástico: pressupostos teóricos*, em que apresentamos alguns conceitos sobre texto, gênero textual, tipologia textual, gênero conto e conto fantástico; Seção 2 *Referência e processos referenciais*, no qual tratamos da teoria da referência e das anáforas; Seção 3 *Procedimentos metodológicos*, na qual abordamos a metodologia adotada para o desenvolvimento deste trabalho e apresentamos a descrição do *corpus*; Seção 4 *Análise*, em que desenvolvemos a análise do *corpus*. A última parte apresenta as *Considerações Finais*, com reflexões sobre os resultados da pesquisa.

1 GÊNERO CONTO FANTÁSTICO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Nesta Seção, apresentamos aspectos teóricos que contribuíram para a elaboração das reflexões relacionadas ao conto *Assombramento*. Dessa forma, na subseção 1.1 apresentamos a noção de texto com base na LT; na subseção 1.2, abordamos o gênero textual; na subseção 1.3, enfocamos na tipologia textual e nas sequências textuais; na subseção 1.4, discorremos sobre o gênero conto e sobre a narrativa fantástica.

1.1 TEXTO: ALGUNS CONCEITOS A PARTIR DA LT

Como pontua Koch (2003), a depender da perspectiva teórica que se adote, um mesmo objeto pode ser concebido de diferentes maneiras. O conceito de texto, portanto, não foge a essa regra. Ao longo do desenvolvimento da LT, várias concepções de texto e formas teóricas surgiram: de uma perspectiva gramatical, o texto era compreendido como frase complexa, a partir da qual se pensava a construção de gramáticas do texto; de uma perspectiva semântica, como expansão tematicamente centrada de macroestruturas; de uma perspectiva semiótica, como signo complexo; de uma perspectiva pragmática, como ato de fala complexo; de uma perspectiva discursivo-pragmática, como discurso congelado, isto é, um produto acabado de uma ação discursiva; de uma perspectiva comunicativa, como meio específico de realização da comunicação verbal (Koch, 2009).

A partir da década de 1990, afirma Koch (2009), e em virtude do desenvolvimento de estudos na área de cognição, estudiosos do campo da LT passaram a preocupar-se mais por questões relacionadas ao processamento do texto, no que se refere à produção e compreensão, às formas de representação do conhecimento na memória, à ativação de conhecimentos prévios no processamento do texto, às estratégias sociocognitivas e interacionais nele envolvidas, entre outras.

Além disso, considerando-se questões de ordem sociocognitiva, que envolvem os processos de referenciação, inferenciação, organização textual-interativa, construção dos gêneros textuais, entre outros, o texto passou a ser compreendido como fruto de um processo extremamente complexo de interação e construção social de conhecimento e de linguagem (Koch, 2009).

Atualmente, o objeto central da LT, conforme aponta Koch (2008), é o texto como processo, como atividade sociocognitivo-interacional de construção de sentidos. Segundo a

autora, as abordagens sociointeracionistas consideram a linguagem uma ação compartilhada, uma atividade que se faz com os outros, realizada conjuntamente. Como base da atividade linguística estariam a interação e o compartilhar de conhecimentos e de atenção.

De acordo com Bentes e Rezende (2014), a articulação entre teorias sociointeracionistas e teorias de base cognitiva se deve a que, ao processar o texto, os participantes dos processos de produção e compreensão textual efetuam operações cognitivas que se encontram vinculadas aos propósitos comunicativos desses participantes e ao conjunto de saberes, crenças e valores forjados nas experiências pessoais.

Antes de aprofundarmos a concepção de texto adotada nesta pesquisa, apresentamos uma breve conceituação de língua e sujeito de acordo com a LT, a partir de uma perspectiva sociocognitivo-interacional.

A língua, conforme definição de Marcuschi (2008a), é uma atividade interativa, social e mental que não só estrutura nosso conhecimento, mas também permite que nosso conhecimento seja estruturado. Para o autor, “não se deixa de admitir que a língua seja um sistema simbólico (ela é sistemática e constitui-se de um conjunto de símbolos ordenados), contudo ela é tomada como uma atividade sociointerativa desenvolvida em contextos historicamente situados” (Marcuschi, 2008a, p. 61). Desse modo, o uso efetivo da língua possibilita que os indivíduos se insiram em contextos socio-históricos determinados e permite que se entendam.

Koch (2008a, p. 101) afirma que não existe língua “fora dos sujeitos sociais que a falam e fora dos eventos discursivos nos quais eles intervêm e nos quais mobilizam suas percepções, seus saberes quer de ordem lingüística, quer de ordem sócio-cognitiva, ou seja, seus modelos de mundo”. O uso da linguagem, portanto, tem uma dimensão tanto individual e subjetiva, como uma dimensão coletiva e histórica.

A partir dessa perspectiva, Koch (2009) afirma que, partindo da compreensão da língua como atividade social e como lugar de interação, o sujeito se caracteriza como entidade psicossocial que tem caráter ativo na produção mesma do social e da interação. Ademais, os sujeitos, segundo a autora, reproduzem o social, já que participam ativamente da definição do contexto em que interagem, atualizando imagens e representações sem as quais a comunicação não existiria.

Na perspectiva de Marcuschi (2008a), o sujeito de que tratamos na LT é perpassado pela relação entre linguagem e história. O autor afirma que o sujeito se constitui na relação com o outro e não é a única fonte de sentido, uma vez que ele se inscreve na história e na língua.

A partir de uma concepção interacional da língua, portanto, os sujeitos são entendidos como atores/construtores sociais, os quais dialogicamente constroem o texto à medida que se constroem por meio dele. Desta forma, segundo Koch (2009), os textos dão espaço à existência dos mais variados tipos de implícitos, os quais podem ser elucidados a partir do contexto sociocognitivo em que se dá a interação.

Conforme Marcuschi (2008a), o texto se constrói na perspectiva da enunciação. Segundo o autor, os processos enunciativos nem são simples nem obedecem a regras fixas. Em uma visão sociointerativa, segundo o autor, a relação dos indivíduos entre si e com o contexto discursivo é um dos aspectos centrais do processo interlocutivo. Ademais, tais aspectos conduzem o produtor do texto a preocupar-se em articular conjuntamente seus textos ou que tenha em mente seus interlocutores ao produzi-los.

Para a LT, portanto, os textos não são vistos como produtos acabados, cuja análise se daria somente por meio de análises de tipo sintático ou semântico. São eles, conforme Koch (2008a), considerados como elementos que constituem uma atividade complexa, em que estão implicadas, entre outros fatores, as intenções sociocomunicativas e sociais dos interlocutores.

O sentido de um texto, conforme Koch (2009), constrói-se na interação entre sujeitos com base tanto nos elementos e na organização da superfície do texto, como pela mobilização de conhecimento de mundo do sujeito, suas práticas comunicativas, sua cultura, sua história. Além disso, é no texto e a partir dele que se constroem e reconstróem significados e modelos de mundo (Koch, 2009). O uso da linguagem se constitui como uma negociação de sentidos entre o produtor do texto, que expressa um projeto de dizer, e o interlocutor, que mobiliza o contexto a partir das pistas e sinalizações que o texto oferece. Nessa negociação, portanto, os participantes operam com uma série de estratégias sociocognitivas, interacionais e textuais, com vistas à produção do sentido.

Assim, de acordo com Koch (2009), há três instâncias relevantes para essa negociação: o produtor do texto, o texto em si e o leitor. O produtor do texto recorre a estratégias de organização textual e busca orientar o interlocutor para a construção de possíveis sentidos, por meio de marcas, indícios ou pistas textuais. A partir das escolhas feitas pelo produtor, entre tantas possibilidades de formulação que oferece a língua, o texto é organizado de determinada forma que estabelece limites quanto às leituras possíveis. O leitor, por sua vez, procede à construção de sentidos, a partir de como o texto está construído linguisticamente e das pistas deixadas pelo produtor, bem como pela mobilização do contexto relevante à interpretação.

No caso do texto fantástico, foco desta pesquisa, como afirma Roas (2001), a narrativa precisa apresentar um ambiente que se assemelhe à realidade do leitor¹, a princípio, para que seja possível o posterior desencadeamento de um evento desestabilizador dessa realidade² – que caracterizaria o fantástico. Dessa forma, ele está em relação intertextual constante com os contextos socioculturais e conta com um marco de referência delimitador do que pode acontecer ou não, marco que é dado ao leitor por seu conhecimento tanto da cultura de sua época como de outros espaços e tempos diferentes (Roas, 2001).

Além disso, de acordo com Roas (2001), cada texto fantástico pode ser elaborado de maneira especial, uma vez que o autor inventa e combina, com base também nas estruturas do gênero que escreve, a fim de criar regras que regem o mundo imaginário que propõe.

Ciulla e Silva (2008), citando Barthes (1970), ressalta o proposto por este autor de que o fazer literário é um conjunto de expressões fixadas na escritura que vão ganhar significação ao serem lidas – o que dá a ideia de que a literatura não existe sem o leitor. Nesse sentido, Ciulla e Silva (2008) comenta que, diferentemente do que ocorre em textos não literários, a literatura apresenta maior ambiguidade e maior mobilidade contextual. Assim, as diversas formas de intertextualidade dependem dessa condição movediça, e as lacunas devem ser preenchidas pelo leitor, que toma como base a sua própria experiência e seu conhecimento para recriar o texto.

Considerando a especificidade do conto *Assombramento*, é importante chamar a atenção para o fato de que sua produção ocorre no final do século XIX, inserida no contexto do período literário conhecido como regionalista. Alves (2015) afirma que nesse período, os autores buscaram colocar em cena o sertão e o personagem sertanejo, que até aquele momento não tinham muita representatividade na literatura. No entanto, mesmo trazendo a linguagem tropeira para os diálogos e expressões, a autora afirma que o texto de Arinos apresenta uma linguagem academicista, muitas vezes marcada por termos de uso mais científico e por inversões sintáticas. Todo esse contexto vê-se refletido no uso da linguagem, tanto nas

¹ No que se refere ao conto *Assombramento*, ressaltamos que Arinos escrevia para uma elite letrada, bastante diferente da população que ele retrata no conto. Bosi (1977, *apud* Neves, 2021) comenta que a República, período de produção e publicação do conto aqui analisado, foi um período de construção de fazendeiros e bacharéis das províncias em ascensão – entre as quais estava Minas Gerais –, o que deu uma consistência ideológica a grupos locais e acabou envolvendo certa práxis literária que se propunha reproduzir as realidades mais próximas do escritor” (Bosi, 1977, p. 299, *apud* Neves, 2021). A literatura praticada pelas classes hegemônicas do período, em que se insere Arinos, conhece e utiliza, portanto, a linguagem popular em sua literatura e apresenta como protagonistas de suas obras homens e mulheres do povo, a gente simples do sertão. No entanto, essa população, pelos baixos níveis de alfabetização do país à época, não era o seu público leitor.

² Ao usar o termo “realidade”, não desconsideramos que essa representação de um mundo que se assemelha ao do leitor estabelece uma realidade ficcional, isto é, não representa nem segue as leis naturais do mundo real.

escolhas lexicais como no uso de expressões coloquiais, no discurso direto, que visam a representar o conhecimento de mundo específico do sertão de finais do século XIX. Em virtude disso, a compreensão desse texto, na atualidade, provavelmente exija de seus leitores a investigação de termos específicos da linguagem tropeira, por exemplo, para identificar a intertextualidade e preencher as lacunas deixadas pelo autor³.

Tais considerações levam à compreensão de que a organização textual e as estratégias eleitas pelo autor ao produzir um texto são essenciais para a sua construção. Nesse sentido, é possível afirmar que os processos referenciais, como as anáforas, em textos literários podem ser vistos como uma das estratégias de organização textual e como pistas textuais na relação entre autor e leitor.

1.2 GÊNERO TEXTUAL⁴: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Para iniciar a discussão sobre gênero textual, partimos da concepção de gênero postulada por Bakhtin (1997). O autor afirma que os gêneros são tipos de enunciados relativamente estáveis, determinados por cada campo de utilização da língua. Conforme Bakhtin (1997), são “relativamente estáveis” já que, a depender da situação comunicativa em que são empregados, podem sofrer variações.

Os postulados do autor conduzem à compreensão de que os gêneros textuais são constituídos com base em três elementos: conteúdo temático, estilo e construção composicional, que se ligam indissociavelmente no todo do enunciado e dependem da especificidade do campo de comunicação em que ocorrem.

O conteúdo temático se refere aos temas ou assuntos que podem ser tratados em gêneros diversos. O segundo aspecto, isto é, o estilo, caracteriza-se pelos recursos linguísticos que compõem a construção de cada gênero e o caracterizam. A construção composicional se refere à organização estrutural típica de cada gênero.

Portanto, cada gênero terá uma forma de organização quanto ao tema, ao estilo da linguagem e à construção composicional, dependente das especificidades do contexto de

³ Verificamos essa necessidade no decorrer das análises, o que exigiu a elaboração de um Glossário, que apresentamos nos Apêndice 1 (p. 126).

⁴ No campo da LT, os estudiosos tendem a adotar, preferencialmente, a nomenclatura gênero textual, com ampla divulgação em trabalhos como os de Marcuschi (2008b), por exemplo. Segundo o autor, a LT tende a ver um contínuo entre texto e discurso, e, em virtude disso, a distinção entre os termos gênero textual (ou de texto) e gênero discursivo (ou de discurso) não é uma questão central. Nesta pesquisa, no entanto, optamos pelo uso do termo gênero textual (ou do texto), uma vez que nosso olhar se volta a fenômenos internos ao texto, ainda que não desconsideremos o contexto de produção e aspectos extratextuais nas análises.

produção em que se insere. Esses aspectos marcam a relativa estabilidade do gênero e imbricam-se em sua constituição, pois “o estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais” (Bakhtin, 1997, p. 285).

Bakhtin (1997) comenta que a maioria dos gêneros textuais não está apta à expressão da individualidade, isto é, do estilo individual do autor, como é o caso de documentos oficiais, notas de serviço, entre outros. No entanto, em gêneros literários, o estilo individual “faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal e constitui uma das suas linhas diretrizes” (Bakhtin, 1997, p. 284). Os textos literários, portanto, segundo o autor, são os mais propícios a refletir a individualidade de quem o produz. Esse aspecto é relevante em nossa pesquisa, já que ao analisar as estratégias referenciais no conto, também se torna possível verificar se o autor imprime marcas de estilo individual por meio dos usos de anáforas.

Além da noção de gênero, Bakhtin (2003) afirma que cada novo texto é resultado de uma relação estabelecida com outros textos anteriores, isto é, que ele pode movimentar leituras diversas. Esse processo dialógico postulado pelo autor entende que um determinado texto é sempre resposta a outros textos de determinado campo, estabelecendo com eles um diálogo: ele os rejeita, confirma, contrapõe, utiliza-os como base.

Conforme Marcuschi (2002), só é possível se comunicar verbalmente por meio de um gênero, assim como só é possível se comunicar verbalmente por um texto. Para o autor, “toda a manifestação verbal se dá sempre por meio de textos realizados em algum gênero” (Marcuschi, 2002, p. 154). O autor acrescenta que os gêneros textuais são textos que se materializam em situações comunicativas recorrentes, os quais apresentam “padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas”.

Bazerman (2005) propõe que cada texto se encaixa em atividades sociais estruturadas e depende de textos anteriores que influenciam a atividade e a organização social. Nesse sentido, os gêneros emergem como parte de processos de atividades socialmente organizadas e se caracterizam por serem formas de comunicação reconhecíveis e padronizadas. Segundo o autor, “os gêneros tipificam muitas coisas além da forma textual. São parte do modo como os seres humanos dão forma às atividades sociais” (Bazerman, 2005, p. 31).

Considerando, também, os gêneros textuais como fenômenos históricos, vinculados à vida cultural e social, Marcuschi (2002) afirma que eles contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas diárias, sendo eventos textuais maleáveis, dinâmicos e plásticos,

que surgem e se especializam de acordo com as necessidades e as atividades socioculturais, assim como na relação com novas tecnologias. Em outras palavras, os gêneros sempre estão aliados às necessidades e aos propósitos comunicativos e ao tempo sócio-histórico em que são produzidos.

Os gêneros textuais, conforme Bentes (2006), podem ser compreendidos como produtos coletivos que estão em constante processo de reelaboração, resultantes do trabalho sócio-histórico sobre a linguagem. Esses gêneros são produzidos por agentes sociais específicos, e direcionados a interlocutores específicos, a fim de atender a um projeto de dizer. Bentes (2006), portanto, não considera os gêneros como fundamentalmente caracterizados por propriedades formais. Compreende-os como resultado de um trabalho coletivo e historicamente situado, que atendem a propósitos discursivos específicos, de modo que não são produtos acabados e à disposição dos falantes.

Essa perspectiva também é assumida por Marcuschi (2005), quando afirma o gênero é por essência flexível e variável. Para o autor, “a tendência é observar os gêneros pelo seu lado dinâmico, processual, social interativo, cognitivo, evitando a classificação e a postura estrutural” (Marcuschi, 2005, p. 18). O autor ressalva, entretanto, que considerar os gêneros textuais a partir da perspectiva anteriormente mencionada não quer dizer desprezar a forma, já que alguns gêneros serão determinados pelas suas funções e aspectos sociocognitivos, ao passo que outros serão determinados pela forma, tendo suas características mais estabilizadas. Marcuschi (2005) reforça, ainda, que há casos em que o suporte ou ambiente em que os textos aparecem podem determinar o gênero.

Massaud Moisés (2006) comenta sobre a plasticidade do gênero conto, uma forma literária muito flexível, a qual sofreu inúmeras metamorfoses, geralmente espelhando as mudanças de ordem cultural. No entanto, o autor também ressalta que o conto manteve ao longo do tempo sua essência, sua estrutura. Dessa forma, ao analisar o conto *Assombramento*, observamos que ele se encaixa nesses “outros” gêneros mencionados por Marcuschi (2005) – mais determinados pela forma, cujas características são mais estabilizadas –, tanto por sua construção composicional característica do gênero conto, como pelo contexto sócio-histórico em que ele foi produzido, já bastante distante dos dias atuais.

Marcuschi (2002) chama a atenção, ainda, para a importância de distinguir *tipo textual* de *gênero textual*. A distinção entre essas conceituações, aponta Marcuschi (2002), é relevante, uma vez que, no cotidiano ou até mesmo em livros didáticos, é comum o emprego do termo *tipo de texto* de maneira equivocada, quando o correto seria *gênero textual*.

Conforme Marcuschi (2002), *tipo textual* é a expressão usada para designar uma espécie de constructo teórico que se define por propriedades linguísticas intrínsecas, tais como aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais e relações lógicas de sua composição. Um *tipo textual* constitui um conjunto de traços que formam uma sequência, e não um texto. Segundo o autor, os tipos textuais abrangem um limitado número de categorias, que não tende a aumentar. São eles: narração, argumentação, exposição, descrição e injunção. Quando há predominância de um desses tipos em um texto concreto, é possível dizer que o texto é argumentativo, narrativo, expositivo, descritivo ou injuntivo.

A expressão *gênero textual*, por sua vez, é usada para designar, segundo Marcuschi (2002), os textos materializados em nosso cotidiano e que cumprem funções em situações sociocomunicativas definidas por conteúdo, propriedades funcionais, estilo e construção composicional característica. Os gêneros textuais podem ser inúmeros, diferentemente dos tipos textuais anteriormente mencionados, e constituem listagens abertas, isto é, há possibilidade do surgimento de gêneros novos. Alguns exemplos apresentados pelo autor são: telefonema, sermão, carta, reportagem, aula expositiva, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, entre outros. Marcuschi (2008) ressalta que a distinção entre gênero e tipo textual não deve levar a uma visão dicotômica, já que ambos são complementares e integrados, e são formas constitutivas do texto em funcionamento.

No que se refere a esta pesquisa, nosso enfoque de análise se volta ao funcionamento das anáforas relacionado às sequências tipológicas que constituem o texto, o que nos levou a elaborar uma subseção dedicada a abordar os tipos textuais e as sequências tipológicas.

1.3 TIPO TEXTUAL E SEQUÊNCIAS TIPOLÓGICAS: ENFOQUE NA DESCRIÇÃO E NARRAÇÃO

Há uma diversidade terminológica e uma multiplicidade conceitual no que se refere aos estudos sobre tipologia textual. No entanto, o aporte teórico que apresentamos nesta pesquisa visa a contribuir para a caracterização do gênero conto fantástico e fundamentar a perspectiva de análise.

A partir do que propõe Marcuschi (2008), podemos considerar que os tipos textuais se caracterizam por aspectos linguísticos que norteiam a produção textual, não se tratando de textos empíricos. Desse modo, a expressão tipo textual pode ser usada para designar cada tipo de sequência de enunciados que compõe um texto. Werlich (1973, *apud* Marcuschi, 2008)

apresenta classificação de cinco tipos textuais: descritivo, narrativo, expositivo, argumentativo e injuntivo.

As características típicas dessas tipologias textuais são explicadas por Santos, Riche e Teixeira (2018), com base em Marcuschi (2008): a descrição objetiva identificar, localizar e qualificar seres, objetos, lugares; a narração tem como objetivo relatar fatos, acontecimentos, ações em uma sequência temporal; a exposição tem como propósito discutir, informar ou expor um tema; a argumentação visa a defender um ponto de vista por meio de argumentos; e a injunção tem como foco apresentar regras e procedimentos para serem seguidos.

Marcuschi (2002) afirma que, de modo geral, um texto é tipologicamente variado, isto é, ele é heterogêneo. Os gêneros, para o autor, são uma espécie de armadura comunicativa geral preenchida por sequências tipológicas de base, que podem ser bastante heterogêneas, mas que se relacionam entre si. Ao abordar a estrutura composicional dos textos narrativos, por exemplo, Travaglia (2007) afirma que podem ser compostos por sequências de tipos descritivo, dissertativo, injuntivo e narrativo conjugados, mas o tipo narrativo tem predominância, e por isso são tidos como gêneros tipologicamente narrativos.

Essa heterogeneidade quanto às sequências, conforme Adam (2019), confere aos textos um caráter multifacetado, uma vez que os enunciados que os compõem demonstram multiplicidade e criatividade ímpares. As regularidades, por conseguinte, seriam a exceção.

As sequências, segundo Adam (2019), caracterizam-se como unidades textuais complexas que constituem planos de organização e de estruturação do texto. Para o autor, elas são compostas de um número limitado de conjuntos de proposições-enunciados: as macroproposições, “que se constituem como uma espécie de período cuja propriedade principal é ser uma unidade ligada a outras macroproposições, ocupando, pois, posições precisas dentro do todo ordenado de uma sequência textual” (Marquesi; Capistrano Junior, 2024).

Conforme Adam (2019), a sequência textual é

uma rede relacional decomponível em partes interligadas entre si (as macroproposições) e conectadas ao todo que elas constituem (uma sequência); uma entidade relativamente autônoma, dotada de uma organização interna pré-formatada que lhe é própria e que, portanto, está em relação de dependência-interdependência com o conjunto mais amplo do qual é parte constituinte: o texto (Adam, 2019, p. 46).

Com base no conceito de protótipos, Adam (2019) propõe os seguintes tipos de sequências: narrativa, descritiva, argumentativa, explicativa e dialogal.

No que se refere ao conto que analisamos nesta pesquisa, verificamos que é um texto predominantemente composto por sequências narrativas e descritivas, de modo que nos deteremos no detalhamento desses dois tipos textuais. No entanto, não desconsideramos que outros tipos de texto podem ser constituintes de contos, em virtude de este ser um gênero aberto e plástico, conforme mencionam Silva (2008) e Massaud Moisés (2006).

O tipo textual descritivo, para Travaglia (2007), caracteriza-se por, comumente, localizar o objeto de descrição, apresentar suas características – como cores, formas, dimensões, texturas, modos de ser etc. – ou componentes ou partes do que está sendo descrito. De acordo com o autor, neste tipo textual, objetiva-se dizer como é o objeto da descrição, por meio de sua caracterização.

Marquesi e Capistrano Junior (2024), com base em Adam (2011), afirmam que a descrição pode ser identificada no nível de enunciados mínimos, e que seu conteúdo é dado basicamente pela atribuição mínima de um predicado a um sujeito. Na geração de tipos de operações descritivas de base, segundo os autores, são envolvidas quatro macro-operações: i) tematização, ii) aspectualização, iii) relação e iv) subtematização.

A tematização ocorre na denominação, isto é, por meio desse procedimento o objeto descrito é apresentado ao interlocutor. Conforme os autores, essa operação pode ocorrer de três formas:

i) pré-tematização (ou ancoragem), quando a sequência descritiva assinala, desde o início, o objeto descrito; ii) pós-tematização (ou ancoragem diferida), quando o objeto descrito é referido no curso ou no fim da sequência; iii) retematização (ou reformulação), quando o objeto passa por reformulação e tem nova denominação, ou seja, é recategorizado (Marquesi; Capistrano Junior, 2024, p. 399).

As operações de aspectualização se apoiam na tematização e podem se realizar por duas operações: fragmentação/partição, quando são selecionadas partes do objeto de descrição; e qualificação/atribuição de propriedades, quando são apresentadas propriedades do todo ou das partes selecionadas pela operação de fragmentação (Marquesi; Capistrano Junior, 2024).

As operações de relação buscam apoio de outro objeto para a composição do objeto descrito e podem ocorrer por duas operações: “i) contiguidade, quando se situa o objeto no tempo e/ou na relação espacial; ii) analogia, quando a assimilação comparativa ou metafórica permite descrever o todo ou suas partes” (Marquesi; Capistrano Junior, 2024, p. 400).

Por fim, as operações de expansão por subtematização consistem no acréscimo de qualquer operação a uma anterior, permitindo que se expanda a descrição (Marquesi; Capistrano Junior, 2024).

Em vista dos objetivos desta pesquisa, consideramos que no conto que compõe nosso *corpus* de análise, o tipo descritivo cumpre objetivos específicos, pois a introdução dos objetos descritos não só os define ou caracteriza, mas também, por meio do encadeamento de retomadas e remissões, contribui para a progressão textual.

O tipo narrativo, segundo Travaglia (2007), caracteriza-se por apresentar como conteúdo temático os acontecimentos ou fatos organizados em episódios. Deste modo, lugar, tempo, participantes/personagens são indicados e detalhados, geralmente por meio de descrição, e narram-se os acontecimentos – ações, fatos ou fenômenos que ocorrem. Como exemplos de gêneros que apresentam tipo narrativo, Travaglia (2007) inclui o romance e o conto.

No que se refere ao protótipo da sequência narrativa, Adam (2019) propõe uma organização que se verifica a partir de cinco macro-operações: i) Situação inicial, que apresenta o estado inicial dos personagens e de suas relações, situando-os em um local e em um tempo da narrativa; ii) Nó, ou intriga, que se refere ao conjunto das causas que desequilibram a situação inicial e desencadeiam a ação; iii) Re-ação, que se refere à continuidade da narração e evidencia as ações que o sujeito/personagem desenvolve para reagir à intriga; iv) Desfecho, que apresenta uma solução para a intriga e permite à sequência finalizar; v) Situação final, decorrente do desfecho, que representa o momento de síntese, o momento depois do processo da situação inicial.

No que se refere ao nosso *corpus* de análise, trata-se de uma narrativa que se desenvolve em quatro capítulos, em cuja estrutura podemos observar as cinco macro-operações propostas por Adam (2019) para o tipo narrativo.

Verificamos que o tipo textual narrativo se caracteriza por narrar, contar os fatos que ocorrem, apresentando descritivamente personagens, lugar, tempo e modo em que se desenvolvem as situações, entre outras. O tipo textual descritivo, por sua vez, tem como característica a descrição do objeto do dizer, prevendo um leitor que é partícipe na observação do que se está descrevendo. Ademais, em textos tipologicamente narrativos podemos observar a dominância de sequências de tipo narrativo, porém outros tipos textuais também podem constituirlos, tais como os tipos descritivo, dissertativo, injuntivo.

O levantamento teórico realizado a respeito de texto, gênero e tipo textual teve como objetivo consolidar o escopo teórico que fundamenta as análises propostas nesta pesquisa.

Diante da discussão apresentada, na próxima Subseção, tecemos reflexões sobre as noções de gênero conto e de narrativa fantástica.

1.4 O GÊNERO CONTO

Conforme Gotlib (1998), contar e escutar histórias sempre foi prática presente nas sociedades como uma parte importante da convivência. Isso se verifica, por exemplo, entre sacerdotes e seus discípulos, em sociedades primitivas, na transmissão de mitos e ritos de tribos; na troca de ideias e discussão das notícias, à hora das refeições, em volta da mesa, atualmente, entre outras situações.

Ao tratar da teoria do conto, Gotlib (1998) explicita que há duas direções teóricas marcantes: uma de autores que admitem que há uma teoria do conto; e outra de quem não admite uma teoria específica, filiando a teoria do conto a uma teoria geral da narrativa.

Segundo a autora, de fato não é possível desvincular o pensar sobre o conto desse conjunto maior de modos de narrar. No entanto, ao mesmo tempo, Gotlib (1998, p. 08) apresenta o questionamento sobre se, embora sujeito às determinações gerais da narrativa, o conto apresentaria características específicas de gênero, tais como existem características de romance, teatro, entre outros. Indo mais além, traz questões a respeito dos limites da especificidade do conto como um tipo de narrativa e, ainda, sobre como os contos seguem sendo contos, apesar das mudanças que foram experimentando, ao longo da história.

A fim de explorar o gênero, a autora apresenta, inicialmente, baseada em Cortázar, três acepções da palavra “conto”: a) relato de um acontecimento; b) narração oral ou escrita de um acontecimento falso; c) fábula que se conta às crianças para diverti-las. Todas essas acepções, que se caracterizam como modos de contar alguma coisa, têm, em comum, o fato de serem todas narrativas.

Toda narrativa, segundo Gotlib (1998, p. 11-12), apresenta: 1. uma sucessão de acontecimentos; 2. é material de interesse humano, isto é, escrito por nós, para nós e a respeito de nós; 3. tudo ocorre na unidade de uma mesma ação. No entanto, pondera a autora, existem diferentes maneiras de construir tal unidade de uma mesma ação, neste projeto humano que narra uma sucessão de acontecimentos.

Silva (2008), em concordância com Gotlib (1998), assevera que o conto é um gênero aberto, plástico, não totalmente consolidado, que, para manter um efeito único, assume diversas formas, absorve novas técnicas, novos tratamentos, trata de temas variados e promove rupturas dentro da arte narrativa. Segundo a autora, a plasticidade do gênero pode

ser observada nas diversas formas contemporâneas de conto, tais como miniconto, micronarrativas, entre outras.

Nesta pesquisa, no entanto, embora cientes da diversidade de formas que o gênero conto pode assumir, com base especialmente em Cortázar (2006) e Massaud Moisés (2006), que apresentam características do conto como gênero literário, e em Franco Junior (2009) e Gancho (2006), que abordam o conto a partir da perspectiva do estudo da narrativa, buscamos definir alguns conceitos que nos serão caros para o desenvolvimento das análises. Para tanto, e de acordo com o que propõem esses autores, abordaremos as características do gênero conto e da estrutura narrativa.

O conto, diferentemente de um relato, não tem compromisso com narrar o evento real, aquilo que aconteceu. Ainda que haja textos que narrem com maior grau de proximidade o real, esse registro, em se tratando de um conto, usa recursos literários segundo as intenções do autor, sendo, por isso mesmo, invenção, criação literária (Gotlib, 1998). Dessa forma, um conto não se configura como um registro da realidade, um documento, mas sim como literatura.

Desde Aristóteles, segundo Alonso (2009), o papel do artista não é narrar fatos históricos, mas representar o que é possível e necessário dentro de uma narrativa. Esse conceito está intimamente ligado à mimese, ou seja, à representação artística da realidade, permitindo que a arte vá além da simples imitação e explore possibilidades plausíveis e coesas.

Alonso (2009) diferencia a noção de verdade objetiva, que estaria mais relacionada ao campo do registro histórico, da noção de verossimilhança. Uma vez que a narração, conforme já mencionado, retrata aquilo que poderia ser, segundo a imaginação humana, ela é dotada desta qualidade que lhe confere aparência de verdade, a verossimilhança (Alonso, 2009). De acordo com o autor, entende-se por verossímil tudo que está conectado ao campo das possibilidades simbólicas relativas ao homem e à história. Verossímil pode ser entendido, portanto, como o que é semelhante à verdade, que tem a aparência de verdadeiro.

Alonso (2009) apresenta duas formas principais de verossimilhança: a interna, que diz respeito à coerência dentro da obra, garantindo que os elementos narrativos sejam congruentes entre si; e a externa, que considera a relação da obra com os discursos sociais e culturais que a cercam. A interna é fundamental para a construção da narrativa, enquanto a externa se baseia no conhecimento prévio do leitor, facilitando sua aceitação por meio de referências reconhecíveis. A verossimilhança é, portanto, critério essencial para a organização da narrativa.

Observamos que o conto *Assombramento*, por exemplo, apresenta diversos aspectos que o tornam verossímil, tais como: a ambientação realista, com a descrição da paisagem, da cultura e do modo de vida local do sertão de Minas Gerais; a descrição de personagens típicos e o uso de vocabulário típico da oralidade; a presença de superstições locais e a descrição do isolamento geográfico do lugar; a narração desde um ponto de vista de um observador, que é testemunha daquilo que narra; a exploração de temas como o medo do desconhecido e da morte. Todos esses aspectos contribuem para a verossimilhança no conto, uma vez que são aceitáveis dentro do universo apresentado pelo narrador.

Cortázar (2006) propõe alguns aspectos definitórios a respeito do conto como gênero literário. De sua perspectiva, existem determinadas características ou valores que se aplicam a todos os contos, sejam eles fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos. No entanto, o autor também ressalva este como um gênero pouco classificável, e que não seria possível apresentar senão pontos de vista sobre certas constantes que o estruturam.

Para Cortázar (2006), o conto parte da noção de limite. Comparando o conto a uma fotografia, o autor menciona que tanto o fotógrafo como o contista tendem a escolher e limitar sua produção a uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos. Eles devem tanto ter esse valor por si mesmos, como devem atuar sobre o leitor como uma espécie de abertura, uma espécie de “fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto” (Cortázar, 2006, p. 152).

Essa noção de limite também é comparada pelo autor ao gênero romance literário. Para Cortázar (2006, p. 152), o romance, até mesmo por sua extensão, acumula de modo progressivo seus efeitos no leitor. O conto, por sua vez, deve ser incisivo desde as primeiras frases, deve ganhar o leitor “por *knock-out*”, prescindindo de elementos decorativos. Ademais, o conto tem uma atuação num eixo vertical (sem a horizontalidade do romance). Dessa forma, o tempo e o espaço do conto devem estar limitados, condensados, e com uma “alta pressão espiritual e formal” (Cortázar, 2006, p. 152), para gerar os efeitos desejados no leitor.

Outras três noções importantes na constituição do conto, apresenta Cortázar (2006), são a significação, a intensidade e a tensão. O elemento significativo do conto tem relação com o tema, ou seja, com a escolha de um acontecimento real ou fictício que tenha capacidade de irradiar algo que vá além dele mesmo, que atraia para si um sistema de relações conexas. Independentemente de ser trivial ou insólito o tema escolhido pelo contista, ele deve ter a característica de aglutinar uma realidade mais vasta que a do seu argumento, deve ser

capaz de ter a abertura do pequeno para o grande, do individual para a essência da condição humana (Cortázar, 2006).

Nesse aspecto, a significação é determinada tanto pelo tema em si, como pelo que vem antes e depois dele. Antes do tema está o escritor, que apresenta uma carga de valores humanos e literários, com a vontade de elaborar uma obra que tenha um sentido. Depois do tema, há o tratamento literário do tema, a forma como o contista estrutura o texto, projetando-o em direção a algo que vai mais além do conto. Como último elo nesta cadeia da significação encontramos o leitor, que vai ser ou não afetado pelo texto que lê (Cortázar, 2006).

Então, segundo Cortázar (2006, p. 157), nesse processo, o conto “tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor”. O conto precisa, segundo o autor, promover um sequestro momentâneo da atenção do leitor, isolá-lo de tudo que o rodeia para continuar lendo e, quando ele voltar a estar em contato com seu ambiente, volta de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e bela.

Cortázar (2006, p. 157) acrescenta que o único modo de conseguir essa atenção do leitor é

mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre ao seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial.

O sentido da significação, então, necessita estar relacionado à intensidade e à tensão, isto é, ao tratamento literário, à técnica empregada para desenvolver o tema. A intensidade no conto, para Cortázar (2006), consiste em eliminar todas as ideias ou situações de transição que o romance, por exemplo, permite e até mesmo exige. A intensidade pode ser, portanto, obtida pela eliminação de tudo que não contribua essencialmente para o drama. A tensão, por sua vez, é uma intensidade que promove uma aproximação gradual daquilo que se conta – não sabemos o que pode ocorrer no conto, mas ficamos presos à atmosfera por ele criada.

Nesse mesmo sentido, Massaud Moisés (2006) afirma que o conto se caracteriza como uma narrativa com uma única ação conflituosa ou unidade dramática, que gravita ao redor de um único conflito, um só drama, uma só ação. Esse gênero, para o autor, por ter uma única ação conflituosa, apresenta concentração máxima de efeitos e pormenores, em uma continuidade na qual passado e futuro têm significado menor ou nulo, e que causa um efeito

único no leitor. O centro do conflito, portanto, deve ser priorizado, economizando em aspectos temporais, com objetividade e sem deter-se em detalhes secundários.

Quanto à ideia de efeito único, Silva (2008), citando Poe (1997), comenta sobre como o autor do conto de assombramento e terror norte-americano expõe os passos seguidos na composição de seu poema “O corvo”, explicitando o que ficou conhecido como princípio da unidade de efeito, ou efeito único. Embora Poe (1997) não tenha se referido ao leitor, segundo a autora, essa unidade de efeito será sempre percebida pelo leitor no ato de leitura, e ela é o que causa impacto, impressão de unidade, de estranhamento.

Silva (2008, p. 38) afirma que

Segundo Poe (1997), o conto deve ser curto para que cause uma impressão única, um impacto, uma condensação de forma e conteúdo, permitindo a apreensão da história de “uma só sentada”, isto é, o ato de leitura não deve sofrer interrupção, é feito de uma vez só. O conto deve ser elaborado de tal maneira que exija do leitor a leitura completa, sem paradas, sem interrupções para ele não perder o impacto do efeito único.

Desse modo, o efeito do conto se conecta proporcionalmente ao efeito esperado pelo escritor. Silva (2008) menciona que, por essa razão, haveria dois polos: o primeiro relacionado ao interesse do autor que, por meio de recursos técnicos e artísticos, busca seduzir o leitor, captá-lo pela história; e a interação do leitor, de modo enfático, presa ao enredo, isto é, à história transmitida pelo conto.

Tal perspectiva se aproxima da proposta de Cortázar (2006), quando o autor afirma que o conto precisa sequestrar o leitor de sua realidade, por um tempo, para dedicar-se à leitura. Está de acordo, também, com as três instâncias propostas pelo autor como importantes para a significação de uma obra: o contista, o conto em si e o leitor.

O efeito único é entendido por Massaud Moisés (2006) como o tom da narrativa, cuja importância, segundo o autor, é elementar.

A unidade de tom se evidencia pela “tensão da trama narrativa”, ou seja, pela funcionalidade rigorosa de cada palavra no arranjo textual, de forma que nenhuma se possa retirar sem comprometer o texto em sua totalidade ou acrescentar sem trazer desequilíbrio à estrutura do conto (Massaud Moisés, 2006, p. 46).

Conforme Massaud Moisés (2006), portanto, o esforço inventivo do contista se volta para a formulação de um conflito em torno de um sentimento, único e forte, cujo arranjo

textual e escolhas lexicais são rigorosamente organizados, a propósito de gerar uma impressão equivalente no leitor.

Gancho (2006, p. 11) também compreende como característica central do conto o fato de ele “condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens”. Segundo a autora, uma narrativa ficcional existe somente se estruturada sobre cinco elementos específicos. Em suas palavras: “sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são os personagens, num determinado tempo e lugar. Mas para ser prosa de ficção é necessária a presença do narrador, pois é ele fundamentalmente que caracteriza a narrativa” (Gancho, 2006, p. 11). Portanto, os elementos componentes de uma narrativa seriam, para a autora, os fatos, personagens, tempo, lugar e narrador.

Até aqui, é possível definir, inicialmente, o gênero conto como um texto geralmente curto, de estrutura narrativa, que apresenta uma unidade de ação, tempo e espaço, em que, de modo geral, passado e presente têm menor importância. Dessa forma, as escolhas feitas pelo autor do conto giram em torno de uma ação dramática, sem alongar-se em elementos que não sejam relevantes para a trama. Por seguir a estrutura narrativa, esse gênero apresenta características constitutivas, tais como os fatos a serem narrados, que são de interesse humano, os personagens que desenvolvem ações em um tempo e lugar específicos, e um narrador.

Essa minimização de número de elementos mencionada, no entanto, não se refere a diminuir detalhes ou buscar maior objetividade no texto ao estilo jornalístico, como veremos a seguir, na análise do exemplo apresentado no Quadro 1. Ao contrário, reduz-se o número de personagens, espaços, ou tudo que seja acessório para a narrativa, mas dá-se foco aos elementos, detalhes e descrições que sejam relevantes para o desenvolvimento da ação dramática e que auxiliem na manutenção do interesse do leitor.

Franco Junior (2009), em estudo sobre operadores de leitura da narrativa, busca delinear, mesmo que, “precariamente”, em suas palavras, quais são as especificidades da narrativa. Segundo o autor, pode-se considerar o tratamento dado ao conflito dramático como um fator de distinção entre o que pode ser, em um determinado momento histórico, compreendido como literatura e o que não é considerado como tal.

A seguir, reproduzimos um quadro de Franco Junior (2009), no qual observamos dois textos, uma notícia e uma narrativa literária, que tratam da mesma história: uma mulher que foi assassinada a tiros por um homem que por ela era traído.

Quadro 1 – O texto jornalístico e o texto literário

Assassinato na Rua da Constituição	Tragédia brasileira
O funcionário do Ministério da Fazenda, Misael, 63, matou a tiros a ex-prostituta Maria Elvira, com quem vivia há três anos. O crime ocorreu na rua da Constituição, Rio de Janeiro, motivado, ao que parece, por uma série de traições da mulher. Ao que tudo indica, os amantes mudavam-se de bairro toda vez que Misael, avesso a escândalos, descobria uma traição de Maria Elvira. A polícia encontrou a vítima em decúbito dorsal, com marcas de seis tiros no corpo.	Manuel Bandeira Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade. Conheceu Maria Elvira na Lapa – prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria. Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria. Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado. Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa. Viveram três anos assim. Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa. Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavrado, Boca do Mato, Inválidos... Por fim, na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída, em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.

Fonte: Franco Junior (2009, p. 35).

Comparativamente, é possível notar que o tratamento dado ao conflito dramático é diferente em ambos os textos, de modo que cada um suscita diferentes sentimentos e compreensões no leitor. Segundo Franco Junior (2009), no texto jornalístico verifica-se uma minimização do conflito dramático que se estabelece entre os protagonistas devido à objetividade jornalística no registro dos fatos. Já, no segundo texto, Manuel Bandeira explora o conflito dramático “Amor x Traição” que vivem Misael e Maria Elvira, a fim de suscitar e manter o interesse do leitor.

No texto de Manuel Bandeira, há a descrição mais minuciosa de elementos que para o texto jornalístico seriam menos importantes. Desse modo, elementos como a aparência e o estado de Maria Elvira quando Misael a encontrou; os esforços e gastos que ele teve para recuperar aparência e saúde de Maria Elvira; a relação dos lugares em que viveram os dois; a posição do corpo e a roupa que vestia Maria Elvira quando a polícia a encontrou; o número de tiros com que foi assassinada; todas essas informações são relevantes para a criação da expectativa e para manter o interesse do leitor (Franco Junior, 2009).

Franco Junior (2009, p. 35) afirma que na narrativa literária

tais detalhes ganham relevância exatamente porque intensificam tanto a dramaticidade do conflito como o grau de ambiguidade que caracteriza a história narrada – o que faz com que o texto tenha maior abertura no que se refere às suas possibilidades de interpretação pelo leitor.

Observa-se, na comparação entre os dois textos apresentados no Quadro 1, que o texto de Manuel Bandeira oferece mais detalhes, o que gera maior envolvimento do leitor com a história. Manuel Bandeira desenvolve o texto de modo que, além de descrever personagens e sua transformação ao longo da história, constrói uma tensão de forma gradual até chegar ao ponto alto, que leva ao desenlace com o assassinato da mulher.

Entendemos que o tratamento dado ao conflito dramático, o que se escolhe ou não focalizar, como é criada a tensão, são aspectos relevantes para a constituição do conto e para o direcionamento que o autor propõe para a leitura desse texto.

Como características específicas da narrativa, conforme já mencionado anteriormente, Gancho (2006) propõe: os fatos, personagens, tempo, lugar e narrador. O conjunto dos fatos de uma história, segundo Gancho (2006), pode ser conhecido por diversos nomes, como intriga, ação, trama, entrecho, conflito, história, mas o que adotaremos, em consonância com a autora, é enredo. O enredo apresenta dois aspectos específicos, que devem ser observados: sua estrutura e sua natureza ficcional.

A natureza ou essência ficcional, afirma Gancho (2006), é a verossimilhança, isto é, a lógica interna do enredo que o faz verdadeiro para o leitor. Como já mencionado anteriormente, o texto literário não é dependente do contexto real, de fatos ocorridos fora do texto, mas mesmo que inventado, o leitor precisa acreditar no que lê. No que se refere à análise de narrativas, “a verossimilhança é percebida na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência” (Gancho, 2006, p. 12). Depreende-se, a partir disso, que a credibilidade do texto narrativo advém da organização lógica dos fatos dentro do enredo.

Em se tratando do conto fantástico, há um esforço do autor em criar um ambiente verossímil, com características que levem o leitor a considerá-lo muito próximo do seu real. Em vista disso, o texto será organizado e serão inseridos elementos que possibilitem essa aproximação, tais como descrição detalhada do ambiente, o olhar do narrador guiando a leitura, entre outros.

No que se refere à estrutura da narrativa, conforme Gancho (2006), além de começo, meio e fim, a organização da história se embasa no conflito. Em suas palavras, o conflito é qualquer componente da história – seja personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções – que se opõe a outro e, assim, cria uma tensão capaz de organizar os fatos da história e prender a atenção do leitor-ouvinte, que cria expectativas diante dos fatos do enredo. Franco Junior (2009), em consonância, afirma que não há narrativa sem conflito dramático e que em torno do conflito circula uma série de elementos característicos da narrativa. Assim, concluímos que, via de regra, o conflito determina as partes do enredo.

Segundo Gancho (2006), a estrutura narrativa pode ser dividida em quatro partes principais, que organizam o enredo e orientam a experiência do leitor: i) exposição, ii) complicação, iii) clímax e iv) desfecho. A exposição, também chamada de introdução ou apresentação, geralmente corresponde ao início da história, em que são introduzidos os fatos iniciais, os personagens, além de, em alguns casos, o tempo e o espaço em que a narrativa se desenvolve. É nessa etapa que o leitor se situa diante da história que vai ler.

A complicação, ou desenvolvimento, é a parte do enredo em que o conflito é desenvolvido (ou mais de um, a depender da narrativa). O clímax, por sua vez, representa o ponto de maior tensão na narrativa, quando o conflito atinge seu ápice, sendo o ponto de referência em torno do qual as demais partes do enredo se articulam. Por fim, o desfecho, também chamado de conclusão ou desenlace, apresenta a solução dos conflitos, seja ela positiva ou negativa. Esse encerramento pode assumir diferentes formas, pode ser surpreendente, feliz, trágico ou cômico, entre outros.

Neste ponto, ressaltamos, de acordo com Franco Junior (2009), que nem sempre, na narrativa moderna, estas partes serão estanques, isto é, seguirão esta ordem de apresentação. Este autor apresenta os termos Introdução, Desenvolvimento e Conclusão, ao tratar das partes da narrativa, e afirma que há uma grande variabilidade no que se refere à ordem de sua posição nos textos. Algumas vezes, segundo ele, o texto pode prescindir de introdução e conclusão, por exemplo, ou pode iniciar-se por um fato adiantado da história que será posteriormente esclarecido com a narração do que acontecera antes, como era característico de textos épicos greco-latinos (Franco Junior, 2009)

O próximo elemento estruturante da narrativa apresentado por Gancho (2006) são os personagens, que são os seres ficcionais que desempenham as ações do enredo. Sempre serão ficcionais, mesmo quando tenham como inspiração um personagem real. Conforme a autora: “bichos, seres humanos ou coisas, as personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem delas o narrador e as outras personagens” (Gancho, 2006,

p. 18). O personagem, portanto, caracteriza-se como tal, em uma narrativa, desde que participe efetivamente da história, agindo ou mesmo falando.

No que se refere a esta pesquisa, não discutiremos exaustivamente a classificação dos personagens⁵, por não ser o escopo deste trabalho, mas apresentaremos algumas definições com base em Gancho (2006) e Franco Junior (2009). No que diz respeito ao papel desempenhado pelo personagem no enredo, Gancho (2006) apresenta a seguinte classificação: a) o protagonista, personagem principal da narrativa – que pode ser tanto herói, ou seja, um personagem com características superiores ao seu grupo, ou anti-herói, que tem características iguais ou inferiores a seu grupo, mas se encontra em uma posição de herói, mesmo sem competência para tanto; b) o antagonista, personagem que se opõe ao protagonista, por meio de sua ação que atrapalha, e/ou por suas características, diametralmente opostas às do protagonista; e c) os personagens secundários, personagens que têm uma participação menor ou menos frequente no enredo e que podem desempenhar papel de figurantes na história.

Franco Junior (2009), por sua vez, caracteriza os personagens de acordo com dois critérios: o seu grau de importância para desenvolvimento do conflito dramático e segundo o seu grau de densidade psicológica. Com relação ao primeiro critério, ele utiliza os termos personagens principais, em que reúne protagonistas e antagonistas, e personagens secundários. Sua definição se assemelha à apresentada por Gancho (2006), descrita em parágrafo anterior.

Já com relação ao grau de densidade psicológica, os personagens, para Franco Junior (2009), podem ser classificados como: i) personagem plana, aquela que apresenta baixo grau de densidade psicológica, marcada pela linearidade no que se refere aos atributos que caracterizam o seu ser e as suas ações; ii) personagem plana com tendência a redonda, que apresenta grau mediano de densidade psicológica, e que também é marcada pela linearidade quanto a sua psicologia e o seu fazer, porém não é totalmente previsível, isto é, pode haver, em algum momento, um contraste de uma ação em relação à caracterização psicológica; iii) personagem redonda, é aquela que apresenta grau alto de densidade psicológica e é marcada pela alinearidade de suas características psicológicas e de suas ações, isto é, apresenta maior imprevisibilidade, representando de modo mais denso a complexidade e as contradições que caracterizam a condição humana.

⁵ Indicamos, para uma leitura mais aprofundada a respeito desse tema, os textos de Gancho (2006) e Franco Junior (2009), que apresentam definições mais detalhadas dos tipos de personagem e de outros elementos constituintes da narrativa.

Afonso Arinos produziu uma obra regionalista que apresentava traços nacionalistas. Dessa forma, criou personagens que representavam o modelo de população que considerava como o ideal da nação brasileira de seu tempo. Assim, seus heróis eram jagunços, capatazes, tropeiros, entre outros tipos característicos do sertão do fim do século XIX.

Gancho (2006) apresenta o tempo como outro elemento caracterizador do texto narrativo. Segundo a autora, o tempo se liga ao enredo em níveis variados. Com relação à época em que se passa a história, refere-se ao pano de fundo do enredo. Essa época narrada, no entanto, não necessariamente coincide com o tempo real em que se fez a publicação.

Tomamos um exemplo de Ciulla e Silva (2008), no qual é possível perceber a distinção entre a época narrada e o período em que se escreveu o texto:

[...] (b) Faz *hoje* trezentos e quarenta e oito anos, seis meses e dezenove dias que os parisienses acordaram com o barulho de todos os sinos soando a plenas badaladas na tríplice fortificação da Federação, da Universidade e da Cidade. É de apenas um dia, no entanto, que a história guardou lembrança, o dia 6 de janeiro de 1482 (Ciulla e Silva, 2008, p. 115).

A autora realça que, no trecho acima retirado da obra de Victor Hugo, “Notre Dame em Paris”, é evidente que o tempo narrado não é o mesmo momento em que o autor escrevia, tendo em vista que o autor viveu entre 1802 e 1885. Segundo Ciulla e Silva (2008), na cena enunciativa, para o fato narrado, essa distinção não é relevante; o que é importante, nesse caso, são os locais e datas que sugere o narrador, o qual, por sua vez, também é parte da ficção.

O tempo também pode se relacionar à duração da história, que pode ser variada, desde um curto período de tempo até enredos que se estendem por longos anos. Os contos, de modo geral, apresentam uma curta duração em relação aos romances.

O tempo de uma narrativa pode ser analisado também a partir das perspectivas de tempo cronológico e psicológico. O primeiro, segundo Gancho (2006), é o nome que se dá ao tempo que transcorre de acordo com a sucessão dos fatos do enredo, de modo linear, do começo para o final. É possível mensurá-lo em horas, dias, meses etc. Por outro lado, o tempo psicológico se refere ao tempo que transcorre em uma ordem relacionada ao desejo ou à imaginação dos personagens ou do narrador, subvertendo a ordem natural dos acontecimentos, não é linear.

No que concerne ao conto que analisamos neste trabalho, por exemplo, a história se passa desde a tarde de um dia até a manhã do dia seguinte, mas observamos que o período da noite compreende grande parte da narrativa, uma vez que é neste período que se desenrolam

as situações que desencadeiam os eventos sobrenaturais. Além disso, a história se desenvolve em período histórico semelhante ou próximo ao tempo que foi escrito, uma vez que nele há menção ao evento histórico Revolta da Fumaça, de 1833.

O lugar em que se desenvolve a história também é considerado por Gancho (2006) como caracterizador do texto narrativo, e, para conceituá-lo, a autora recorre aos termos espaço e ambiente. Segundo ela, o termo espaço designa o lugar físico onde se passa a ação narrativa, que tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles interação, seja influenciando suas atitudes, pensamentos e emoções, seja sofrendo transformações ocasionadas pelos personagens. A autora afirma que o espaço pode ser tanto caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, como as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qualquer modo, pode-se identificar suas características, por exemplo, de ser um espaço aberto ou fechado, urbano ou rural, entre outros.

Franco Junior (2009) corrobora essa definição, afirmando que o espaço compreende o conjunto de referências de caráter geográfico/arquitetônico, onde se desenvolvem os acontecimentos. Acrescenta que ele se caracteriza como uma referência material tridimensional que situa o lugar onde personagens, situações e ações se encontram.

Massaud Moisés (2006, p. 27), por sua vez, ressalta a unidade de espaço, especificando que ela decorre do fato de apenas um ambiente encerrar importância dramática. Conforme o autor, um único espaço serve de “teatro” para o conflito dramático. Se houver mais de um espaço narrado, de um lado teríamos o “espaço-sem-drama”, enquanto do outro teríamos o “espaço-com-drama”; isto é, neste último é que se desenvolve o conflito, e naquele haveria um vazio de dramaticidade, de modo que ele funcionaria como satélite em torno do espaço-com-drama.

Já a noção de ambiente, conforme Gancho (2006, p. 27), configura-se como o “espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas, em que vivem as personagens”. O ambiente, portanto, a partir dessa perspectiva, é um conceito que aproxima tempo e espaço, sendo a confluência de ambos acrescida de um clima. Clima, por sua vez, é um conjunto de circunstâncias que envolvem o personagem, que poderiam ser resumidas às condições: socioeconômicas, morais, religiosas e psicológicas (Gancho, 2006).

Em vista disso, as funções do ambiente, para Gancho (2006), são: situar os personagens nas condições em que vivem, como tempo, espaço, grupo social, entre outros; ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens; estar em conflito com os personagens, uma vez que em diversas narrativas se estabelece uma relação de oposição entre o ambiente e os personagens, estabelecendo-se entre ambos um conflito; oferecer índices para o andamento

do enredo, o que é comum em narrativas de suspense ou terror, por exemplo, em que certos aspectos do ambiente constituem pistas para o desfecho que podem guiar o leitor (Gancho, 2006). Para caracterizar o ambiente, afirma Gancho (2006), consideram-se a época em que se passa a história, as características físicas do espaço, os aspectos socioeconômicos e aspectos psicológicos, morais e religiosos.

De mesmo modo, para Franco Junior (2009), o ambiente é o que caracteriza uma determinada situação dramática em um determinado espaço, sendo o resultado de um quadro de relações e de jogos de força estabelecidos entre personagens. O autor concorda que o ambiente é o clima ou atmosfera estabelecida entre personagens em uma situação dramática e, adiciona, à medida que o conflito dramático se desenvolve, por meio das ações dos personagens, as relações que se estabelecem entre elas se modificam, modificando, consequentemente, o ambiente. Assim, um único espaço pode apresentar diferentes ambientes, ao longo do desenvolvimento da mesma história.

Franco Junior (2009) acrescenta a essa descrição de ambiente a ambientação. Segundo ele, a ambientação se refere ao modo como o ambiente é construído pelo narrador, de modo que a partir dela se pode verificar o trabalho de escrita do autor e as escolhas que ele faz para construir de um ou de outro modo os ambientes. Podem ser de três tipos, conforme classificação apresentada pelo autor, com base em Lins (1976): franca, reflexa e dissimulada ou oblíqua.

A ambientação franca é aquela produzida por um autor que não participa dos eventos que narra. Esse narrador explicita e compõe o ambiente que caracteriza um espaço e uma situação dramática. Já a ambientação reflexa é composta pela focalização de um ou mais personagens, cujo ponto de vista constrói o ambiente onde ocorre a ação. O próprio nome reflexa denota a ideia de que a ambientação reflete o universo de personagem(ns). Por último, a ambientação dissimulada ou oblíqua é aquela em que o ambiente é construído por efeito de sugestão, a partir das ações de personagem(ns).

A ambientação, portanto, diz respeito tanto a como o narrador constitui o ambiente ao longo da narrativa, como evidencia as escolhas feitas pelo autor da obra na construção deste ou daquele ambiente. Dessa forma, novamente podemos afirmar que o estudo das anáforas pode ser relevante para a observação de tais aspectos em uma narrativa.

O último elemento que compõe a narrativa a ser definido se refere ao narrador, que, nas palavras de Gancho (2006), é o elemento estruturador da história. Na análise literária, dois termos são comumente usados para designar a função do narrador na história: foco narrativo e ponto de vista (do narrador ou da narração). Ambos os termos se referem à posição ou

perspectiva do narrador em relação aos fatos narrados. Desse modo, a princípio se caracterizam dois tipos de narrador, que podem ser identificados pelo pronome pessoal que se usa na narração: primeira ou terceira pessoa (do singular).

O narrador em primeira pessoa também pode ser chamado de narrador personagem, já que ele participa diretamente do enredo, e por isso, sua narração é limitada a um ponto de vista e a um campo de visão: deste personagem, especificamente. Já o narrador em terceira pessoa é aquele que está fora dos fatos narrados, de modo que seu ponto de vista é amplo e imparcial. Pode-se chamar também de narrador observador, já que ele apresenta características como onipresença e onisciência (Gancho, 2006).

Não aprofundaremos nossa descrição dos diferentes tipos de narradores, já que não o temos como foco de análise, porém ressaltamos, consoantes a Gancho (2006) e a Franco Junior (2009), que o narrador de um texto não se confunde com o autor. Pelo contrário, ele é uma entidade ficcional, criação linguística do autor, que tem existência no texto.

Nesta seção, conceituamos o gênero conto e delineamos alguns aspectos da estrutura narrativa. Na próxima subseção, discutiremos alguns conceitos a respeito da narrativa fantástica.

1.4.1 O conto fantástico: um modo de narrar⁶

O interesse pela literatura fantástica, segundo Roas (2001), proporcionou aos estudos dessa literatura uma grande variedade de definições. A condição indispensável, no entanto, para que se produza o efeito fantástico, assim o entendem a maioria dos críticos, é a presença de um fenômeno sobrenatural (Roas, 2001).

Roas (2001) explica que o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que regem o real, é o inexplicável. Para que uma história narrada seja considerada fantástica, é necessário que seja criado um espaço verossímil e semelhante ao que o leitor conhece e vive, no qual acontecerá um fenômeno que o desestabilizará. Dessa forma, o sobrenatural sempre será reconhecido como uma ameaça à realidade, a qual até aquele momento se acreditava ser governada por leis rigorosas e estáticas. Por exemplo, a aparição de um fantasma é capaz de gerar pavor, já que pode despertar no leitor o medo da morte, além de transgredir as leis que,

⁶ Gama-Khalil (2013), em seu artigo *A literatura fantástica: gênero ou modo?* analisa diferentes estudos que discutem o enquadramento teórico-crítico da literatura fantástico como gênero literário ou como modo literário. Assumimos, de acordo com os estudiosos, que o fantástico se configura um modo literário, que pode ser expresso em diferentes gêneros, tais como romance e conto. Dessa forma, consideramos também nesta pesquisa, que o conto fantástico se enquadra como um subgênero pertencente ao macrogênero conto.

de forma geral, regem a realidade, como o fato de esses entes serem capazes de atravessar paredes ou regressarem da morte.

Nas palavras do autor, “el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” (Roas, 2001, p. 2)⁷. Há, portanto, uma confrontação entre o sobrenatural e o real, explora-se a dúvida da percepção do real, e quando isso não ocorre, não se produz o efeito fantástico.

Essa confrontação evidenciada pelo relato fantástico provoca e reflete, realça Roas (2001), a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu:

La existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad (Roas, 2001, p. 3).⁸

Dessa forma, a literatura fantástica é capaz de produzir uma certa instabilidade na compreensão racional do real, uma vez que traz à luz a possibilidade de existência de realidades outras e, de modo geral, incompreensíveis. A literatura fantástica questiona a validade do conhecimento racional quando ilumina esta zona humana em que a razão não é capaz de atuar e gerar compreensão (Roas, 2001).

Todorov (1970, p. 100), por sua vez, define o fantástico como “uma percepção particular de acontecimentos estranhos”. Nesse sentido, o fantástico, para o autor, fundamenta-se essencialmente na hesitação do leitor – o qual se identifica com o personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Essa vacilação diante de um fato que não é capaz de ser explicado pode ser tanto do herói como do leitor. Ambos, diante das situações narradas, encontram-se entre duas possibilidades de compreensão do ocorrido: pelo real ou pelo imaginário, isto é, por causas naturais ou por causas sobrenaturais. Não se chega a uma conclusão, no entanto, pois optar por uma das duas transportaria a história para outros gêneros literários (Todorov, 1970).

⁷ “o relato fantástico coloca o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, pelo contrário, para questioná-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (Roas, 2001, p. 2, tradução nossa).

⁸ “A existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva, por um lado, a duvidar a respeito desta última e, por outro, e em direta relação com isso, a duvidar da nossa própria existência: o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade” (Roas, 2001, p. 3, tradução nossa).

O fantástico requer, nessa perspectiva, que o leitor se integre ao mundo dos personagens, e define-se pela ambiguidade que o leitor percebe dos acontecimentos relatados, sendo a vacilação condição basilar para que o efeito fantástico se produza no texto.

Todorov (2001), para exemplificar essa vacilação, menciona a obra *Manuscritos de Saragoça*, de Jan Potocki, na qual o protagonista se encontra em uma situação que o faz duvidar da própria percepção da realidade, porém sem ter uma definição, ao final. Em uma cidade cuja população afirma assombrada pela alma de dois irmãos, bandidos recém-enforcados, Alfonso van Worden vive repetidamente experiências inexplicáveis: ao dormir em uma estalagem, é acordado por uma mulher que o leva a uma sala subterrânea, onde se encontra com outras duas mulheres. Conversam e comem juntos, mas surge uma dúvida no protagonista, que se questiona se de fato seriam mulheres ou demônios. Ao acordar, naquela madrugada, porém, vê-se sob a força dos irmãos, com os corpos ao seu lado.

Tal experiência se repete com o personagem, de diferentes formas, mas sempre ao despertar se encontrava em situação semelhante: sob a força e com os corpos dos enforcados deitados ao lado. Ao longo da história, Alfonso busca formas “realistas” de explicar os acontecimentos, mas ao fim, quando se depara com a leitura de uma história de demônios muito parecida com a sua, afirma que chegou a pensar que estava sendo enganado por demônios que, para alcançar seu objetivo de enganá-lo, animavam cadáveres enforcados. Todorov (2001) afirma que essa vacilação entre a incredulidade e a fé completa é o que dá substância ao fantástico.

Quanto a esse aspecto, Oliveira e Gama-Khalil (2016) reforçam que há um ponto consensual entre os teóricos que discutem a literatura fantástica: o fato de ela se relacionar diretamente com a percepção que narrador, personagens e leitor têm do espaço em que se desenvolve a narrativa.

Isso se verifica em Todorov (2001), quando o autor afirma que, ao ler uma narrativa fantástica, o leitor adentra um mundo que ele pode reconhecer, *a priori*, como seu mundo real. Porém, diferentemente das leis internalizadas pelo leitor a respeito do seu mundo, esse novo mundo ficcional segue outras normas, já que se dá um acontecimento que abala essas estruturas conhecidas e as subverte.

Oliveira e Gama-Khalil (2016, p. 134) comentam que no decorrer das narrativas fantásticas é comum que o espaço mude, sofra alterações,

propiciando um imbricamento entre duas ou mais dimensões dentro de uma aparentemente única espacialidade, visto que se migra de um espaço

semelhante ao mundo real, regido pelas mesmas leis naturais e familiares para um mundo novo, controlado por novas e diferentes leis naturais, povoado por seres poli e multi-formes.

A narrativa fantástica, continuam Oliveira e Gama-Khalil (2016), em concordância com Roas (2001), a partir desse câmbio de um ambiente familiar para um outro sobrenatural, em vez de acarretar evasão por parte do leitor, incita nele uma reflexão sobre seu próprio mundo e seus sentimentos por ele. Assim, o leitor questiona tanto a sua realidade quanto a sua própria imagem.

Oliveira e Gama-Khalil (2016) chamam a atenção para o fato de que, na narrativa fantástica, o espaço influencia diretamente a constituição da ambientação insólita, já que o fantástico tem como peculiaridade, de um modo ou de outro, conectar, confrontar ou colocar em intersecção mundos distintos, espaços divergentes, realidades incongruentes. Segundo eles, os autores de narrativas fantásticas, em alguns casos, explicitam como os espaços têm a função de desencadear determinados efeitos.

Todorov (2008) apresenta três condições que devem ser cumpridas para que se tenha um texto fantástico. Em primeiro lugar, o texto obrigatoriamente tem de fazer o leitor considerar o mundo ficcional narrado como um mundo de pessoas reais, além de levar esse leitor a hesitar entre uma explicação sobrenatural e uma explicação natural dos fatos narrados. Em segundo, essa hesitação pode ser sentida por algum personagem, de modo que o papel do leitor lhe dá crédito e, dessa forma, a vacilação está representada como um dos temas da obra; o leitor se identifica com o personagem. Por último, é importante a adoção de uma determinada atitude frente ao texto por parte do leitor, que deverá rechaçar tanto uma possível interpretação alegórica como uma interpretação poética, uma vez que o texto fantástico está sempre ligado à ficção e ao sentido literal.

Portanto, conforme o autor, para que haja a percepção do acontecimento fantástico, faz-se necessária a interação do leitor com o mundo em que os personagens habitam, realizando uma comparação e, eventualmente, a compreensão de que o acontecimento foge ao que se esperava daquele mundo, isto é, neste contexto surge o sobrenatural, insólito.

Com base nas características do texto narrativo que verificamos em 1.3 e no exposto por Oliveira e Gama-Khalil (2016), podemos afirmar que o espaço da narrativa fantástica, inicialmente, apresenta-se como um ambiente semelhante ao conhecido pelo leitor e, posteriormente, esse ambiente se modifica para algo que cause espanto, surpresa, medo, que seja inexplicável.

Dentro de uma obra, de acordo com Todorov (2008), há três funções do fantástico. A primeira é que o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor, de medo, horror ou até curiosidade, diferenciando-se, assim, de outros gêneros ou formas literárias, que não o produzem. A segunda função seria de que o fantástico mantém o suspense e, portanto, serve à narração. Segundo o autor, a presença de elementos fantásticos no texto permite uma organização particularmente rodeada da intriga. Por fim, a terceira função é de que o fantástico, à primeira vista, tem uma função “tautológica”, uma vez que permite descrever um universo fantástico que não tem uma realidade fora da linguagem, o descrito e a descrição são de mesma natureza (Todorov, 2008).

Baseado em diversos escritos críticos, Todorov (2008) apresenta alguns exemplos de classificação de temas possíveis para o fantástico, tais como fantasmas modernos; o diabo e seus aliados; a vida sobrenatural; vampiros; lobisomens; feiticeiras e feitiçaria; o espectro animal; as alterações da causalidade, do espaço e do tempo, entre outros. O autor ressalta que, embora a descrição desses elementos não seja exaustiva, há confluência na descrição elaborada por diversos pesquisadores.

Considerando o que foi até aqui apresentado, podemos verificar que, ao buscar uma definição para o que é o fantástico em uma narrativa, deparamo-nos com elementos ou fatos que fogem à condição de real estabelecida, que produzem como efeito um impasse, uma hesitação no leitor, hesitação que, via de regra, não se resolve. Verificamos, também, que a percepção do leitor sobre o espaço em que se desenrola a narrativa é de extrema relevância, uma vez que a identificação com a realidade narrada permite a emergência dos acontecimentos insólitos, que, por sua vez, gerarão sentimentos diversos, como medo, angústia, entre outros.

2 REFERENCIAÇÃO E PROCESSOS REFERENCIAIS

Nesta seção, com o intuito de estabelecer as bases teóricas que sustentam esta pesquisa, apresentamos fundamentação teórica a respeito da referenciação segundo a perspectiva sociocognitiva e interacional. Assim, esta seção está estruturada em quatro subseções. Em 2.1, abordamos aspectos relacionados à estrutura do texto, no que se refere à coesão e coerência. Em 2.2, traçamos um panorama a respeito da referenciação. Na sequência, em 2.3 e 2.4, abordamos os processos referenciais de introdução e progressão referencial e as anáforas. Finalmente, em 2.4.1, apresentamos reflexões a respeito das anáforas indiretas meronímicas, processo referencial que analisamos na pesquisa.

2.1 UM OLHAR PARA A ESTRUTURA DO TEXTO

Koch (2003) explica que a noção de texto deve considerar a organização da linguagem por meio de formas linguísticas com a finalidade de interação social. Para a autora, a atividade verbal, além de ser determinada pela existência de uma necessidade/interesse, depende das condições sociais e psicológicas.

Desse modo, toda a organização mórfica, lexical, sintática, semântica, pragmática e discursiva emerge de um certo grau de intencionalidade. A situação comunicativa indica que há um rol de motivos vinculados a específicas atitudes, e o êxito depende do nosso próprio conhecimento da estrutura da língua e das relações sociais estabelecidas.

Por um lado, a organização textual na escrita, em si, ou seja, tudo que envolve a constituição interna de um texto escrito, a partir da relação entre o produtor e seu texto, pode ser considerada um texto no sentido mais estrito do termo. Sendo assim, o que deve ser considerado está no âmbito mais interno do texto.

Consideremos o texto *A pesca*, de autoria de Affonso Romano de Sant'Anna, abaixo transcrito, utilizado por Koch e Travaglia (1989), para explicar a noção de que um texto pode ter coerência sem necessariamente ter elementos explícitos de coesão.

Ainda, com relação ao texto *A pesca*, ressaltamos que está sendo utilizado, aqui, somente para demonstrar que a coesão e a coerência de qualquer texto dependem da organização interna e de como essa organização movimenta sentidos que extrapolam sua própria configuração. Lancemos um olhar mais detido na tessitura interna do texto, o que leva ao entendimento de que há uma organização intencional do próprio produtor do texto.

A pesca

o anil
o anzol
o azul.

O silêncio
o tempo
o peixe

a agulha
vertical
mergulha

a água
a linha
a espuma

o tempo
a âncora
o peixe

a boca
o arranco
o rasgão

aberta a água
aberta a chaga
aberto o anzol

aquelíneo
ágilclaro
estabanado

o peixe
a areia
o sol

(Affonso Romano de Sant' Anna)

Observamos que o autor escolheu o gênero poema para estabelecer não só os enlaces de sua poesia, mas também para expor relações sociais que podem ser transpostas para a noção de utilidade dos demais seres vivos que estão à mercê dos seres humanos. Com relação à estrutura, é preciso considerar que o poema rompe com parte do padrão canônico do que seria o gênero poema. Observamos a manutenção de rimas, que até podem ser consideradas “ricas”, como na estrofe “a agulha/vertical/mergulha”, muito embora se trate de uma estrofe formada por uma única frase. A rima é formada justamente pela quebra da frase no espaço imaginário de uma folha, na relação que a dimensão horizontal e a dimensão vertical proporcionam.

A estrutura desse poema, de antemão, promove a distinção com relação a outros gêneros, com estrutura narrativa ou dissertativa, a pensar em um conto ou em um artigo de opinião, por exemplo. Já nessa toada, é possível conceber que somente a estrutura interna do texto não seria suficiente para desvendar uma análise.

Beaugrand e Dressler (1997) já anunciavam que um texto não contém um sentido em si mesmo, mas depende da interação que se estabelece entre o conhecimento que é apresentado no texto e o conhecimento de mundo armazenado na memória dos interlocutores. O texto, segundo os estudiosos, apresenta critérios de textualidade, tais como coesão – manifestada na superfície textual – e coerência – subjacente ao mundo textual. Esses, no entanto, não seriam suficientes para mensurar o que é e o que não é texto, considerando-se que outros critérios, centrados nas atitudes dos usuários da língua também são relevantes para definir a textualidade.

Além da coesão e da coerência, que indicam de que maneira os elementos textuais se integram e ganham sentido, Beaugrand e Dressler (1997) postulam outros critérios de textualidade: informatividade, situacionalidade, intertextualidade, intencionalidade e aceitabilidade.

Koch e Travaglia (2001) também consideram que a construção da coerência envolve demandas que estão no leitor, uma multiplicidade de aspectos, tais como linguísticos, discursivos, cognitivos, culturais e interacionais. A partir disso, apresentam uma descrição de diversos critérios⁹ de coerência, dentre os quais estão os já anteriormente discutidos por Beaugrand e Dressler (1997), e que descrevemos a seguir.

O primeiro dos critérios de textualidade elencados são os “elementos linguísticos”. Conforme explicam os autores, esses elementos são fundamentais para o estabelecimento da coerência de um texto, apesar de as palavras ou a estruturação sintática não serem suficientes para constituí-la. Os elementos linguísticos servem como indícios para a ativação de conhecimentos armazenados na memória do leitor, para a elaboração de inferências, e ajudam no entendimento da organização argumentativa do texto. Todo o cotexto contribui de modo ativo para a construção de coerência.

Outro critério é o “conhecimento de mundo”, que é de fundamental importância. Se desconhecemos completamente o assunto tratado em determinado texto, é-nos impossível calcular o seu sentido, tampouco lhe conferir coerência. Esse conhecimento, segundo Koch e

⁹ Optamos, nesta pesquisa, por adotar o termo “critérios de textualidade” em lugar de “fatores de coerência”, utilizados por Koch e Travaglia (2001), considerando textos mais recentes que adotam o termo, tais como Koch (2003) e Marcuschi (2008).

Travaglia (2001), é adquirido e elaborado a partir das experiências vivenciadas e do contato com o mundo que nos cerca.

Tal conhecimento, explicam Koch e Travaglia (2001), é armazenado de forma organizada em nossa memória em “modelos cognitivos”, dentre os quais se mencionam: os “*frames*”, que constituem um conjunto de elementos que fazem parte de um todo, sem que haja uma organização entre eles – os autores exemplificam esse modelo por meio do *frame* “Carnaval (confete, serpentina, desfile, escola de samba, fantasia, baile, mulatas, etc.)” (Koch; Travaglia, 2001, p. 60); os “esquemas”, que são o conjunto de elementos armazenados e ordenados em sequência causal ou temporal, por exemplo, um dia de um estudante universitário: acordar, tomar café, dirigir-se à universidade, participar das aulas etc.; os “planos”, que são um conjunto de elementos que servem para indicar como agir para alcançar um objetivo determinado; os “*scripts*”, conjuntos de elementos que regem o modo de agir estereotipado de uma cultura, inclusive no que tange ao uso da linguagem, a exemplo dos rituais religiosos; e as “superestruturas” ou “esquemas textuais”, que se relacionam com o conhecimento sobre os tipos de textos adquirido pelo contato com textos variados e pela comparação entre eles.

O próximo critério de coerência explicitado por Koch e Travaglia (2001) é o “conhecimento compartilhado”, que diz respeito ao conhecimento que leitor e produtor do texto têm em comum. Quanto maior for essa parcela de conhecimento em comum, menor será a necessidade de que o texto traga informações explícitas, já que o leitor será capaz de preencher as suas lacunas por meio de procedimentos de leitura, como a inferência. A “inferência”, por sua vez, é o procedimento realizado pelo interlocutor para, por meio de seus conhecimentos armazenados na memória, estabelecer uma relação não explícita entre dois elementos (frases ou trechos, normalmente) do texto que ele procura compreender e interpretar (Koch; Travaglia, 2001).

Koch e Travaglia (2001) comparam o texto com um *iceberg*, em que a superfície textual é apenas a ponta, uma pequena parte do que fica submerso, ou seja, daquilo que fica no implícito. Por isso, o leitor é levado a realizar inferências e alcançar esses níveis do implícito para entender e interpretar com profundidade o texto. Ao mesmo tempo, o produtor do texto espera que o interlocutor complete essas lacunas, já que, se tivesse que explicitar todo o necessário para ser compreendido, muito provavelmente não haveria páginas suficientes.

O critério de coerência seguinte apresentado por Koch e Travaglia (2001) é o de contextualização, que se refere aos elementos que servem de âncora para o texto na situação

comunicativa. Os autores apresentam, a partir de definição de Marcuschi (1983), que podem ser de dois tipos os critérios de contextualização: contextualizadores propriamente ditos e perspectivos ou prospectivos. Exemplos do primeiro caso são data, local, assinatura, elementos gráficos, entre outros, que situam o texto e ajudam a produzir sua coerência.

Quanto aos perspectivos ou prospectivos, eles avançam expectativas sobre o conteúdo e a forma do texto, por exemplo, título, autor, início do texto. O título é elemento que permite prever, de certo modo, o que será abordado. Koch e Travaglia (2001) ressaltam que há títulos despistadores e que esse recurso é frequentemente usado pela publicidade e pelo humor. O texto trazido como exemplo é uma publicação publicitária de venda de terrenos em um lugar chamado “Enseada Azul”, cujo texto permite interpretar como um lugar em que há muita natureza e que fica próximo a uma represa. O título da publicação, no entanto, é “Senhora da sociedade cria um tarzã” (Koch; Travaglia, 2001, p. 68), que propõe expectativas muito diferentes de “venda de terrenos” quanto ao conteúdo do texto.

O nome do autor também leva a formular previsões sobre o que esperar do texto, assim como o início do texto apresenta informações sobre o tipo textual que será desenvolvido ou sobre o assunto que será tratado (Koch; Travaglia, 2001). Os critérios perspectivos ou prospectivos, portanto, permitem ao leitor formular hipóteses sobre o que será desenvolvido ao longo do texto, hipóteses tais que podem ou não se confirmar à medida que se dá prosseguimento à leitura.

Outro critério de coerência apresentado por Koch e Travaglia (2001) é a “situacionalidade”. A situacionalidade pode atuar de duas formas: da situação para o texto, que determina como a situação comunicativa interfere na produção/recepção do texto; a situação comunicativa pode ser entendida no sentido estrito, ou seja, no contexto de interação imediato, ou no sentido amplo, isto é, no contexto sociopolítico-cultural em que a interação se insere. Tanto esse critério como as imagens recíprocas que os interlocutores fazem uns dos outros, os papéis que estes desempenham, seus pontos de vista, sua intencionalidade, interferem, por exemplo, no uso de variações linguísticas, na adequação ao contexto interacional, no grau de formalidade, no tratamento do tema, no gênero textual utilizado, entre outros (Koch; Travaglia, 2001).

A segunda forma de atuação da situacionalidade apresentada pelos autores é do texto para a situação; o texto tem importante reflexo na situação comunicativa, pois, quando constrói o texto, o produtor recria o mundo a partir de sua intencionalidade, seus propósitos, interesses, suas crenças e convicções etc., isto é, a partir de sua perspectiva e de suas intenções. Os referentes textuais, portanto, não correspondem de forma especular o mundo

factual, mas são reconstruídos no interior do texto. Assim, um mesmo acontecimento não pode ser relatado de maneira idêntica em duas situações diferentes, já que cada pessoa produz o texto a partir de uma perspectiva e com determinadas intenções. De mesmo modo, o interlocutor lê esse texto com base em seu conhecimento de mundo e ponto de vista. Isso evidencia que há sempre uma mediação entre o mundo real e o mundo textual (Koch; Travaglia, 2001).

Outro critério de coerência que explicitam os autores é a “informatividade”, que tem relação com o grau de previsibilidade da informação explicitada em um texto. Segundo Koch e Travaglia (2001), quanto mais previsível ou redundante for o conteúdo apresentado em um texto, menor será sua informatividade. Se, por outro lado, além da informação esperada, houver mais informações não previsíveis, maior será o grau de informatividade. Por último, caso todo o texto seja construído apenas com informação nova, imprevisível, será máximo seu grau de informatividade, exigindo do receptor um grande esforço para a compreensão. Três exemplos de cada um dos casos mencionados são apresentados por Koch e Travaglia (2001, p. 71):

(52) O oceano é água.

(53) O oceano é água. Mas ele se compõe, na verdade, de uma solução de gases e sais.

(54) O oceano não é água. Na verdade, ele é constituído de gases e sais.

O exemplo (52) apresenta uma informação que é óbvia para os leitores em geral, de modo que o grau de informatividade é muito baixo, não demonstrando nenhuma intenção comunicativa do produtor do texto. No seguinte exemplo, (53), há além dessa informação, o acréscimo de informações não esperadas, que revalorizam o evento comunicativo e aumentam o nível de informatividade. No último exemplo, (54), o início do texto afirma que o oceano não é água e, de certo modo, causa estranheza ao leitor, pois contém um grau máximo de informatividade; esse grau, ao prosseguir na leitura, é rebaixado (Koch; Travaglia, 2001).

Outro critério de coerência sobre o qual discorrem Koch e Travaglia é a “focalização”, que tem relação com o foco que tanto produtor como receptor dão a um componente específico do texto, durante a interação, de modo que seja possível a compreensão. Diferentes focalizações desses dois usuários podem causar problemas na compreensão, por vezes, impedindo o estabelecimento da coerência.

O conhecimento de mundo e o partilhado têm ligação direta com a focalização, e, a depender de qual seja a focalização dada à leitura de determinado texto, diferentes

interpretações podem surgir. Exemplo disso são as leituras possíveis de um conto maravilhoso desde a perspectiva de diferentes leitores, como uma criança, um padre, um psicólogo, um crítico literário. Cada um, provavelmente, faria uma diferente leitura em virtude das diferentes focalizações.

O uso de determinados elementos linguísticos pode ser determinado pela focalização. Koch e Travaglia (2001) explicam que em se tratando de homônimos, por exemplo, a focalização dos interlocutores permitirá a compreensão do sentido em uma situação específica. O exemplo que os autores trazem é

- (58) Traga-me uma *vela* nova.
 a) o marido para a mulher no momento em que acaba a luz.
 b) o mecânico que está consertando um carro.
 c) um armador que está construindo um barco (Koch; Travaglia, 2001, p. 74).

Nesse exemplo, percebemos a mudança de focalização de acordo com quem é o enunciador. Usos de elementos linguísticos como o caso de verbos como ‘ir’ e ‘vir’ também são influenciados pela focalização, já que dependem da direção do movimento em relação ao local em foco. Os exemplos apresentados por Koch e Travaglia (2001, p. 74) podem ilustrar esse uso:

- (59) Eu *vou* aí.
 (60) Você *vem* aqui hoje?
 (61) *Vamos* ao cinema hoje?
 (62) Não *viemos aqui* para discutir.

Uma forma de evidenciar a focalização é o uso de expressões definidas, que são grupos nominais que se introduzem por meio de artigo definido e que selecionam propriedades e características dos referentes para os quais se quer chamar a atenção. Nesse sentido, podemos pensar em diversas maneiras como pode ser chamado um mesmo menino, sem utilizar seu nome: o menino bonito, o aluno número um, o aluno dedicado, o ótimo filho, o filho do vizinho etc., se todas essas características puderem ser aplicadas a ele. Dependendo da focalização, serão utilizadas as expressões que melhor se adequarem à situação e ao propósito do produtor do texto.

Outro focalizador de um texto é seu título, que ativa ou seleciona determinados conhecimentos de mundo, antecipando expectativas sobre o assunto que será tratado, que podem ser ou não reiteradas ao longo do texto.

Outro importante critério de coerência apresentado por Koch e Travaglia (2001) é a “intertextualidade, que permite que, no processamento cognitivo (produção/recepção) de um texto, recorra-se ao conhecimento prévio de outros textos. Ela pode ser “de forma” ou “de conteúdo”. A primeira se refere à repetição de trechos, expressões ou enunciados de outros textos ou o estilo de determinados tipos de discurso ou determinado autor.

A segunda se refere ao diálogo que inevitavelmente ocorre entre textos de uma mesma área, de um mesmo tempo, de uma mesma cultura etc. Esse diálogo pode ocorrer de duas maneiras: intertextualidade explícita e intertextualidade implícita; enquanto a primeira acontece com a indicação da fonte, por exemplo, no campo científico (citações e referências em textos científicos, artigos, resenhas etc.), a segunda ocorre sem a menção da fonte, e é esperado que o leitor tenha conhecimento para recuperá-la, de modo a captar a significação implícita intencionada pelo produtor. A intertextualidade perpassa os diversos campos da atividade humana e os diversos gêneros discursivos.

Há, ainda, de acordo com Koch e Travaglia (2001), outros critérios que têm importância para a coerência, como a “intencionalidade” e a “aceitabilidade”. A intencionalidade tem relação com os propósitos do produtor ao produzir um texto. Desse modo, a intencionalidade se relaciona com a argumentatividade e diz respeito a como o produtor elabora seu texto, com relação à coerência, utilizando outros critérios de textualidade, com vista a alcançar os efeitos desejados.

A aceitabilidade, por sua vez, seria a contraparte da intencionalidade, ou seja, a cooperação do receptor com relação à interpretação do texto do outro, no sentido de calcular o seu sentido e interpretá-lo a partir das pistas nele deixadas, ativando seu conhecimento de mundo, da situação etc.

Por último, Koch e Travaglia (2001) apontam a importância dos critérios “consistência” e “relevância”, que refletem na construção da coerência textual. Um texto apresenta consistência quando não apresenta contradição interna, ou seja, todos os enunciados podem ser verdadeiros dentro do mundo ou dos mundos nele representado(s). A relevância é um requisito que se relaciona com a manutenção de um tópico discursivo, ou seja, diz respeito a que o conjunto de enunciados que compõem um texto seja interpretável como falando de um mesmo tema (Koch; Travaglia, 2001).

Esses critérios aqui elencados demonstram que o texto em si, a sua estrutura interna, é apenas um dos elementos que possibilitam a construção da coerência. Outras inúmeras relações precisam ser estabelecidas ao longo do processo que se inicia com a produção do

texto até a sua leitura e compreensão pelo interlocutor, relações essas que devem ser efetuadas tanto pelo produtor do texto quanto por seu leitor.

Ao observarmos os critérios de coerência do poema *A pesca*, anteriormente apresentado, podemos entender que a intertextualidade, por exemplo, demanda muito mais do que o que está inserido no universo interno do texto, uma vez que o produtor do texto aciona, no mínimo, conhecimento de mundo com relação ao que é “uma pesca”.

Por outro lado, este mesmo texto pode ser considerado na perspectiva ampla, ou seja, na visão de que todo texto pode movimentar leituras diversas. Aqui, a pauta seria Bakhtin (2003), com a proposta do dialogismo. O autor entende que “todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo” (Bakhtin, 2003, p. 296). Ou seja, Bakhtin (2003) postula que cada enunciado contém ecos e ressonâncias de outros enunciados, com os quais se liga por meio da identificação com determinado campo da atividade humana. Desse modo, cada novo texto produzido é uma resposta a outros textos precedentes de um determinado campo, e estabelece com eles um diálogo: ele os rejeita, confirma, complementa, utiliza-os como base, leva-os em conta. À medida que alguém quer definir sua posição, não consegue fazê-lo sem levar em conta a posição de outros.

Cada enunciado, então, relaciona-se com outros enunciados por meio de diversas atitudes responsivas (Bakhtin, 2003). Essa relação pode ocorrer de diferentes maneiras: pela introdução de outro enunciado diretamente no contexto do enunciado; pela introdução de orações ou palavras isoladas que remetam a enunciados completos; pela exposição de enunciados de outros com variado grau de (re)assimilação. Pode-se, simplesmente, basear-se neles ou em um interlocutor bem reconhecido; ou a atitude responsiva pode estar refletida na expressão do próprio discurso – como na seleção de recursos linguísticos e entonações, determinada pelo enunciado do outro sobre o mesmo objeto (Bakhtin, 2003).

Cada expressão de um enunciado responde, ou seja, revela a relação do falante com os enunciados do outro. Nas palavras de Bakhtin (2003, p. 59),

o enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas*, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria idéia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento.

Sempre haverá, portanto, enunciados ditos que são recuperados nos inúmeros textos e assim, progressivamente, as relações inter dialógicas vão tecendo esse movimento complexo entre gêneros e seus enunciados.

E, por fim, para ainda recorrermos ao poema *A pesca*, pode-se mencionar que uma leitura na vertical permite observar como o poeta retratou a vara de pescar, o anzol e mesmo o movimento do ato de pescar não apenas pelo verbal, mas também pela disposição do texto no espaço.

Outra possibilidade de entender o texto de uma perspectiva ampla está na consideração de que o texto pode ser algo diferente do texto verbal. Martins (2007) compreende que o ato de ler vai além do texto escrito: é possível ler objetos, situações, pessoas. A autora afirma que a forma como respondemos a um empurrão na rua, por exemplo, é o nosso modo de lê-lo; se nos sentimos simplesmente incomodados por um encontrão casual ou se nos defendemos diante de um empurrão proposital, essa resposta é nossa leitura da situação.

Martins (2007) afirma que objetos comuns como um vaso ou um cinzeiro, um dia, por razões diversas, podem ser ‘lidos’ de forma inteiramente nova, ultrapassando a compreensão cotidiana da função utilitária ou decorativa. É possível que o formato, a cor, a figura que representa, o conteúdo, esses aspectos dos objetos passem a fazer sentido, a significar mais do que antes. Desse modo, estabelecemos uma ligação efetiva com eles, observamos suas características, atribuímos-lhes um sentido, uma maneira de ser; podemos pensar na história, desde a produção, o que motivou que fossem produzidos, quem os manipulou no feitiço e depois, quando já estavam à venda; questionamo-nos por que não havíamos enxergado isso antes e, mesmo que dure pouco essa questão, não voltamos a enxergar o objeto da mesma maneira de antes. Isso significa que fizemos a leitura do vaso ou do cinzeiro (Martins, 2007).

De modo amplo, podemos considerar que é possível ler objetos, ambientes, pessoas, situações cotidianas, que nos causam impacto, surpresa ou até revelação. Os fatos e coisas que nos rodeiam em nosso cotidiano, portanto, constituem-se como texto, à medida que podemos produzir sentido sobre eles. Então, podemos entender que o texto pode ser o mediador entre o conteúdo e as possibilidades de leitura. Ou seja, o texto pode mediar o produtor do texto com os leitores virtuais.

Para Koch (2003), toda a atividade verbal está envolvida em ações, uma vez que a linguagem é uma atividade humana, atrelada à motivação, que exige que seja seguido determinado gênero e que seja considerado o perfil do provável interlocutor. Logo, a noção de gênero, conforme já discutimos na Seção 1.2, auxilia na noção de texto como processo. Como todo uso da linguagem está relacionado a um contexto social, cultural e institucional, afirma

Cavalcante (2009), o texto envolve estruturas que vão além do conteúdo e revelam o engajamento do produtor do texto naquilo que enuncia para o interlocutor.

Nesse sentido, a autora reflete, por exemplo, sobre os usos das expressões anafóricas recategorizadoras como estratégias que colaboram para a eficácia argumentativa e para a construção dos objetos de discurso, que se dá por meio de uma negociação. Por ser uma negociação, conforme aponta a autora, há aí um processo que começa com o produtor do texto e a forma como ele utiliza a linguagem para expressar seu posicionamento e para se reportar aos seus leitores virtuais, de modo a conquistar engajamento. A negociação, desse modo, envolve também o leitor.

Cavalcante (2009) parte do pressuposto que todo texto supõe o engajamento entre autor e leitor. Desse modo, o autor organiza seu texto se posicionando tanto em relação ao conteúdo quanto em relação ao leitor, demarcando suas intenções comunicativas. Ao mesmo tempo, essa organização da progressão textual feita pelo autor do texto serve como guia para o modo como o leitor deve ler, avaliar e responder ao conteúdo informacional.

Por outro lado, conforme Cavalcante (2009), o leitor também faz um percurso semelhante, ou seja, o leitor também interage com o texto, ele não lê um texto somente como uma estrutura linguística fechada em si, mas participa dessa leitura a partir do que ele tem a predizer, do seu conhecimento de mundo e de seus objetivos.

Nesse sentido, o texto é um processo, porque o produtor de um texto não escreve a seu bel prazer, ele geralmente segue um gênero textual, precisa pensar no seu público e nas suas especificidades, ter em conta quais as possíveis respostas e indagações que esse público fará sobre a produção, considerar o que o público espera desse gênero. Em contrapartida, o leitor também tem suas exigências quanto ao texto, levando em conta o conhecimento que tem sobre o gênero, o que pode ou não ser aceitável para tal gênero, o que ele espera ao ler o texto, o seu conhecimento de mundo e o objetivo nessa leitura.

Conforme discute Cavalcante (2009), a referenciação possibilita a mobilização de conhecimentos e formas de dizer que permitem não só ao autor assinalar seu posicionamento no texto, mas também ao leitor atento verificar esse posicionamento do autor e sua intencionalidade, e, dessa forma, aceitar, refutar, questionar, enfim, estabelecer uma relação dialógica a fim de interpretar e produzir sentidos para o texto. Em vista disso, a seguir, discutimos o percurso dos estudos sobre referenciação e delimitamos a nossa compreensão acerca das anáforas.

2.2 UM OLHAR PARA A REFERENCIAÇÃO

Por meio dos estudos empreendidos pela Linguística Textual, passou-se a olhar de forma diferente para o texto e a analisar-se não palavras ou frases isoladas, mas sua organização e quais são os elementos que compõem a textualidade (Koch, 1999). Passou-se a considerar o texto como a unidade básica da manifestação linguística e da comunicação humana.

A partir das mudanças de orientação do olhar sobre o texto, e com base nos pressupostos da teoria sociocognitiva, desenvolveram-se diversos aspectos pertinentes ao estudo do texto, como “a referenciação, as diversas formas de progressão textual (progressão referencial, articulação textual, progressão temática, progressão tópica), a dêixis textual, o processamento sociocognitivo do texto [...]” (Koch, 2008b, p. 33), entre outros. Neste trabalho, abordamos a teoria da referenciação, que também passou por mudanças importantes no decorrer das pesquisas sobre o tema, desde uma noção de “referência” até a postulação do conceito de “referenciação”.

A atividade de referenciar o mundo por meio da linguagem, conforme Silva (2010), existe desde a filosofia clássica de Platão, que distinguia dois mundos: o mundo real e o mundo do pensamento. Silva (2010) diz que a relação entre as noções de referência e realidade sofreu transformações à medida que se passou a considerar o homem e sua inserção em contextos sócio-históricos determinados.

Segundo Marcuschi (2006), a referência tem seguido duas tendências básicas no que concerne à tradição dos estudos semântico-discursivos. A primeira tendência considera uma concepção de linguagem transparente e referencialista, embasada em uma visão instrumental de língua. De acordo com essa concepção, os “referentes” são *objetos do mundo*” (Marcuschi, 2006, p. 7); portanto, a referência a eles seria um processo de designação extensional, isto é, a referência seria uma forma de representação ou espelho do mundo e da realidade dentro da linguagem.

A segunda tendência postula uma noção de linguagem como atividade sociocognitiva, em que o contexto de interação e os aspectos culturais e situacionais interferem na determinação referencial. Nessa concepção, a língua é tida como atividade e o texto “é ‘um evento’ em que convergem ações de natureza linguística, social e cognitiva” (Marcuschi, 2006, p. 8). Nesse caso, os referentes se caracterizam como “*objetos de discurso*”, isto é, compreende-se que no discurso, por meio das enunciações e de acordo com os contextos

interacionais e as intenções de dizer do enunciador, dá-se a categorização e a recategorização dos referentes.

Koch e Elias (2006) afirmam que a compreensão de que os referentes não espelham diretamente o mundo real e de que os objetos de discurso se constroem e reconstroem no discurso levou à postulação da noção de referenciação, em substituição à noção de referência. As autoras definem referenciação como as diversas formas de introdução, no texto, de novas entidades ou referentes. Quando esses referentes são retomados mais adiante no texto ou quando servem de base para a introdução de novos referentes, verifica-se a progressão referencial.

As autoras adicionam, ainda, que considerar que essas estratégias referenciais constroem e reconstroem objetos de discurso significa, também, considerar que os referentes dos quais falamos não são preexistentes no mundo, não se confundem com a realidade extralinguística, mas são construídos e reconstruídos no próprio discurso, de acordo com nossas percepções e forma de nos posicionarmos no mundo, de nossas crenças, atitudes e propósitos comunicativos (Koch; Elias, 2006, Koch, 2008b).

Para Cavalcante (2015), não existem, nem no mundo nem na linguagem, conteúdos e saberes estáveis, ou seja, tanto a realidade como as palavras e os referentes são mutáveis. Dessa forma, os significados e as denotações culturalmente registrados entram em um jogo de desestabilização e estabilização a cada momento em que são usados em um enunciado, de tal modo que, no uso, sentidos e referentes “se tornam uma reconstrução negociável, um contínuo processo de ação e de atenção conjunta, uma ‘referenciação’” (Cavalcante, 2015, p. 372).

Nesse viés, Mondada (2001 *apud* Koch, 2005) entende que, no interior das operações de referenciação, os objetos de discurso desenvolvidos pelos interlocutores não são entidades concebidas como “expressões referenciais em relação especular com objetos do mundo ou com sua representação cognitiva”, mas sim como entidades interativa e discursivamente produzidas no curso da enunciação:

é no e pelo discurso que são postos, delimitados, desenvolvidos e transformados objetos de discurso que não preexistem a ele e que não têm uma estrutura fixa, mas que, ao contrário, emergem e se elaboram progressivamente na dinâmica discursiva. Dito de outra forma, o objeto de discurso não remete a uma verbalização de um objeto autônomo e externo às práticas languageiras; ele não é um referente que teria sido codificado lingüisticamente (Mondada, 2001 *apud* Koch, 2005a, p. 34).

Consonantes a Koch (2006, 2008b), Marcuschi (2006) e outros estudiosos deste assunto, entendemos a referenciação como atividade discursiva, ou seja, como um processo que ocorre no discurso por meio da interação e dos interesses sociocomunicativos, cujo resultado é a construção de referentes ou objetos de discurso. Isso significa que consideramos a referenciação não como um recurso que visa a descrever o mundo de forma objetiva e estável histórica e socialmente, mas como processo que se dá no nível linguístico, decorrente da interação entre sujeitos.

O termo *objeto de discurso* retrata que, no mundo textual, acionado em qualquer discurso, qualquer expressão nominal ganha sentido a partir da ativação promovida pelo produtor do texto. Mas o que seria uma expressão nominal e qual a importância dela para a análise dos processos de retomada?

Vejamos um exemplo de Koch (2005a, p. 34):

(2) O americano Ray Charles pertenceu a uma categoria rara de artistas: a dos legítimos inventores. [...] *Esse artista único* morreu na quinta-feira passada, 10 de junho, por causa de problemas no fígado.

O emprego da expressão nominal *Esse artista único* que retoma o objeto de discurso *O americano Ray Charles*, no exemplo acima, revela uma escolha do produtor de características específicas de Ray Charles que direciona o texto, conforme um ponto de vista. Essa escolha, também, leva o interlocutor a construir do artista determinada imagem, nesse caso, de que era único, excepcional na sua arte. Diferentes imagens poderiam ser construídas, tanto pelo produtor como pelo interlocutor, caso a expressão nominal usada tivesse sido “esse artista enigmático” ou “o pianista”, por exemplo.

Uma expressão nominal, então, seria um grupo nominal composto por um núcleo substantivo, acompanhado ou não de determinantes e modificadores, que exerce função remissiva. No exemplo (2) citado anteriormente, verificamos o núcleo substantivo *artista*, seu determinante *esse*, pronome demonstrativo, e o seu modificador *único*, um adjetivo que caracteriza o substantivo, e o grupo faz remissão ao objeto de discurso Ray Charles, recategorizando-o.

Koch (2005a) aponta que, quando se utiliza uma expressão nominal para efetuar uma categorização ou recategorização de objetos de discurso, isso implica em uma escolha entre uma variada gama de formas possíveis de caracterizar o objeto, que se dá em cada contexto segundo a proposta de sentido do produtor do texto. Trata-se, de modo geral, da ativação dentre os conhecimentos culturalmente pressupostos como compartilhados, dos traços do

referente que devem fazer o interlocutor construir dele uma determinada imagem. Em outras palavras, essa escolha leva o interlocutor a vê-lo de um determinado ponto, que lhe permite verificar no texto informações importantes sobre as opiniões, crenças e atitudes do seu produtor, de modo a auxiliá-lo na construção do sentido (Koch, 2005a). As expressões nominais servem para criar efeitos de sentido, integrar informações presentes no texto, conduzir a orientação argumentativa do discurso, contribuindo, consequentemente, para a progressão textual e temática.

Compreendemos que, ao usarmos a linguagem, expressamos nossos modelos de mundo, cultura, crenças, valores e ideias, que se colam intrinsecamente aos nossos projetos de dizer. A partir dessa concepção de língua e discurso, Koch (2008b) apresenta a noção de que o objeto de discurso é dinâmico, ou seja, que, após introduzido no texto, pode ser modificado, desativado, reativado, recategorizado, de forma a construir-se ou reconstruir-se o sentido no decorrer da progressão textual.

2.3 PROCESSOS REFERENCIAIS: INTRODUÇÃO E PROGRESSÃO REFERENCIAL

Koch (2003) entende que, na progressão textual, estão envolvidos os seguintes princípios de referenciação: ativação¹⁰ (também denominado *introdução referencial*), reativação e de-ativação. A introdução referencial consiste na primeira aparição de um referente textual no texto, que permanece saliente e disponível para retomadas ou reativações no modelo textual. A reativação se refere, por sua vez, a uma nova ativação de um objeto de discurso já introduzido, por meio de uma forma referencial anafórica. Por fim, a de-ativação se refere ao deslocamento do foco para outro objeto de discurso, por meio da ativação de um novo referente.

Segundo Koch e Elias (2006), há dois tipos de introdução de referentes textuais: ativação *ancorada* e *não ancorada*. Quando o produtor do texto introduz um objeto de discurso totalmente novo, produz-se uma introdução não ancorada. Por outro lado, produz-se uma ativação ancorada sempre que um novo objeto de discurso é introduzido no texto, com base em algum tipo de associação com elementos já introduzidos anteriormente, seja no cotexto, seja no contexto sociocognitivo.

Detenhamo-nos em entender um pouco mais desses processos, a partir do texto a seguir, retirado de Koch e Elias (2006, p. 128).

¹⁰ Os termos *introdução referencial* e *ativação* são usados como sinônimos nesta pesquisa.

Texto 2

Abro uma antiga mala de velharias e lá encontro minha máscara de esgrima. Emocionante o momento em que púnhamos a máscara – tela tão fina – e nos enfrentávamos mascarados, sem feições. *A túnica branca, com o coração em relevo no lado esquerdo do peito*, “olha esse alvo sem defesa, menina, defenda esse alvo!” – advertia o professor e eu me confundia e *o florete do adversário* tocava reto no meu coração exposto.

Neste exemplo, observamos a introdução não ancorada de *máscara de esgrima*, que se insere como um referente totalmente novo no texto. A introdução de *a túnica branca com o coração em relevo* e de *o florete do adversário*, por sua vez, têm como âncora *máscara de esgrima*, e além de serem objetos de discurso novos, reativam e refocalizam a sua âncora textual. Koch e Elias (2006) chamam atenção, ainda, para o fato de que o cenário de aula de esgrima se configura apenas a partir da introdução da entidade *o professor*, que se reforça pelo predicado *advertia* e de sua fala, que é marcada no texto pelas aspas.

Para Koch (2008b), a construção de um objeto de discurso na memória textual dos interlocutores ocorre, geralmente, por meio de um nome próprio ou uma forma nominal, que preenche um nóculo, isto é, ocupa um “endereço cognitivo, de modo a ficar em foco e disponível para retomadas ou remissões” (Koch, 2008b, p. 101). De acordo com a autora, quando a introdução se dá por meio de nome próprio, ocorre apenas a nomeação desse objeto. Por outro lado, quando a ativação desse objeto de discurso ocorre por meio de uma forma nominal, já ocorre uma primeira categorização, a qual poderá ser mantida ou se alterar no decorrer do texto por meio de outras formas nominais.

Portanto, o objeto de discurso, uma vez ativado na memória textual, conforme Koch (2008b), pode permanecer em foco, por meio de retomadas (reativação), quer sejam recategorizadoras ou não, criando uma cadeia referencial, ou pode ser desativado para que um novo objeto ocupe o foco (de-ativação). O objeto desativado, no entanto, fica em *stand by*, ou seja, disponível para voltar ao foco quando necessário e, assim, dar continuidade à cadeia referencial anteriormente iniciada.

A recategorização acontece quando um objeto de discurso já categorizado vai sendo modificado, alterado ou expandido pelo produtor do texto, por meio de estratégias de retomada, como as anáforas (que serão mais bem explicadas na subseção 2.4). Esse processo envolve a intenção do produtor do texto, pois, ao recategorizar um determinado objeto, ele insere seu ponto de vista, de acordo com sua intencionalidade e seus objetivos comunicativos. Mesmo quando há recategorizações aparentemente neutras, de acordo com Neves (2006), elas

podem indicar um direcionamento argumentativo particular, demonstrando uma instrução no sentido da avaliação do produtor do texto.

Koch (2008b) também explica que a introdução pode ocorrer, ainda, por meio de uma catáfora¹¹, recurso que permite protelar a enunciação do objeto e gerar no interlocutor o interesse por especular qual seria, afinal, tal objeto. A catáfora, portanto, caracteriza-se como uma estratégia referencial que aponta, de forma prospectiva, para um referente que será apresentado posteriormente, como podemos observar no exemplo (C), a seguir. Esse procedimento busca criar um mistério, sair do uso corriqueiro para produzir mais impacto.

Para melhor compreensão, temos os seguintes exemplos:

- (A) *Lúcia* fez o requerimento e entregou-o a seu superior. (nome próprio)
- (B) *O homenzinho* estava furioso com o resultado das eleições. (forma nominal)
- (C) *Ele* era uma pessoa muito amável, o meu avô. (pronome catafórico)

Em (A), podemos observar que o nome próprio *Lúcia* introduz o referente, nomeando-o. Ocorre, também, em (A), a introdução do objeto de discurso *o requerimento* e sua retomada anafórica pelo pronome oblíquo *o*. Em (B), observamos que *o homenzinho* ao mesmo tempo que introduz, opera uma categorização deste objeto de discurso e apresenta uma avaliação do enunciator sobre tal objeto, a partir do uso do diminutivo, que poderia, por exemplo, referir-se à altura do homem mencionado, ou uma forma depreciativa de referir-se a ele. Em (C), o pronome *ele* introduz cataforicamente o referente *meu avô*, e podemos perceber como essa forma de introdução gera expectativa quanto a qual seja o seu referente.

Na continuidade de um texto, conforme Koch e Elias (2006), de forma geral, estabelece-se um equilíbrio entre duas exigências: a repetição (retroação) e progressão. Ou seja, em um texto faz-se remissão a referentes já apresentados anteriormente e, portanto, já introduzidos na memória do interlocutor, e acrescentam-se novas informações, que também passarão a constituir o suporte para outras informações.

No que tange a processos de retomadas de um mesmo referente, Koch e Elias (2006) apontam para uma série de elementos linguísticos, como: a) formas de valor pronominal, que se referem aos pronomes propriamente ditos (pessoais de 3ª pessoa, possessivos, demonstrativos, indefinidos, interrogativos e relativos); b) numerais (cardinais, ordinais, multiplicativos e fracionários); c) certos advérbios locativos (aqui, lá, ali etc.); d) elipses, que

¹¹ Neste texto, será usado o termo *catáfora*, uma vez que se considera a contribuição com o ensino e que este termo já foi anunciado desde a primeira publicação de artigos e livros da autora Ingedore Koch, a exemplo da obra *Coesão Textual*.

correspondem à omissão de um item lexical, um sintagma, uma oração ou até mesmo todo um enunciado (Koch, 1999); e) formas nominais reiteradas, isto é, a repetição de mesmo item lexical reiteradas vezes; f) sinônimos ou quase sinônimos; g) formas nominais hiperonímicas; e h) nomes genéricos.

Koch (1999) apresenta, também, que há duas formas de referenciação: endofórica e exofórica. A endófora ocorre quando a retomada feita se refere a um referente explícito no cotexto. A exófora ocorre quando se aponta para um referente extralinguístico, isto é, que está fora do texto. Seguem dois exemplos, retirados de Koch (1999, p. 21, sem grifos no original) para melhor compreensão:

1. *Você* não se arrependerá de ter lido este anúncio (exófora).
2. Paulo e José são excelentes advogados. *Eles* se formaram na Academia do Largo de São Francisco. (Referência pessoal anafórica) (endófora)

Em 1, *Você* dirige-se ao próprio leitor do enunciado, retoma um referente que está no entorno interacional, portanto, caracteriza-se como uma exófora. No exemplo 2, o pronome pessoal *eles* retoma anaforicamente *Paulo e José*, que estão expressos no enunciado. Neste caso, portanto, temos uma endófora.

Tratamos, nesta subseção, dos processos de introdução e progressão referencial. A partir do exposto, entendemos que a introdução de referentes em um texto pode ser ancorada - quando um novo objeto de discurso é inserido no texto a partir de outro objeto de discurso, que lhe serve de âncora - ou não ancorada, quando se insere um objeto completamente novo. Ademais, quando um objeto de discurso é inserido no texto, ele pode ser retomado por meio de anáforas, sendo deste modo reativado, ou pode ser desfocalizado, quando outro objeto de discurso vira foco na cadeia referencial. A seguir, nos ocuparemos de descrever os processos anafóricos.

2.4 O CASO DAS ANÁFORAS

Conforme Marcuschi (2001), na LT, anáfora é um termo “usado para designar expressões que, no texto, reportam-se a outras expressões, enunciados, conteúdos ou contextos textuais (retomando-os ou não) contribuindo assim para a continuidade tópica e referencial” (Marcuschi, 2001, p. 219). Em vista disso, a investigação das relações anafóricas

desempenha papel importante na construção dos sentidos do texto e na verificação do projeto discursivo e da orientação argumentativa do produtor do texto.

Bernardi (2023), citando Ilari (2005), aponta para a questão de que a anáfora não se configura somente como um mecanismo de preservação de referentes ou conteúdos. Ela tem mais relação com o modo como armazenamos o mundo em nossa memória do que com a forma ou com o mundo em si.

Uma análise que parte desse viés, portanto, não pode limitar-se à identificação de anáforas e seus antecedentes. É necessário, isto sim, conforme Bernardi (2023), analisar as motivações das escolhas feitas pelo produtor do texto, já que a seleção de uma forma implica o abandono de outras, e este processo está ligado à intencionalidade do texto.

De acordo com essa perspectiva, que adotamos nesta pesquisa, buscamos incluir nas análises não só aspectos que se relacionam com a materialidade linguística e a superfície do texto, como introduções referenciais e retomadas, mas também com a relação dos processos de referenciação com as sequências tipológicas presentes no texto, o gênero textual, entre outros.

Segundo classificação de Cavalcante (2003), as estratégias referenciais por meio de anáforas podem ser: anáforas diretas, anáforas indiretas e encapsuladoras. Nesta pesquisa, sem desconsiderar a relevância das anáforas diretas e encapsuladoras, daremos atenção às anáforas indiretas. No entanto, entendemos como pertinente discorrer acerca dessas estratégias, dada a complexidade dos processos anafóricos e considerando que essas categorias podem possibilitar análises e classificações por diversos vieses. Dessa forma, nesta subseção, procederemos a uma descrição dos processos anafóricos envolvidos na progressão textual.

Marcuschi (2001) afirma que, de forma geral, as anáforas diretas retomam objetos de discurso previamente introduzidos, estabelecendo uma relação de correferência entre o elemento anterior e o elemento anafórico. Segundo o autor, é possível perceber uma equivalência semântica e uma identidade referencial entre a anáfora e seu antecedente.

Conforme Koch (2014), a reconstrução é a operação que permite a manutenção em foco de um objeto previamente introduzido no modelo textual, o que origina cadeias textuais ou coesivas que promovem a progressão referencial do texto. A progressão referencial, segundo a autora, pode realizar-se tanto por meio de formas gramaticais, como pronomes, elipses, numerais etc., como por intermédio de recursos lexicais, como repetição (total ou parcial), sinônimos, hiperônimos e hipônimos, nomes genéricos e expressões nominais definidas e indefinidas.

A seguir, apresentamos exemplos de retomadas por duas das formas gramaticais mencionadas, quais sejam, elipse e pronome, apresentados por Koch (1999):

11. Paulo vai conosco ao leilão? $\emptyset$ Vai $\emptyset$ (KOCH, 1999, p. 22).

1. *O homenzinho* subiu correndo os três lances de escadas. Lá em cima, *ele* parou diante de uma porta e bateu furiosamente (KOCH, 1999, p. 22).

No primeiro exemplo, há a ocorrência de duas elipses, marcadas pelo símbolo $\emptyset$, que substituem sujeito e complemento do verbo *vai*. Essas informações, no entanto, podem ser recuperadas no contexto, ou seja, na pergunta anterior.

Verificamos, no segundo exemplo, que o pronome *ele* retoma o referente *o homenzinho*. Podemos verificar, também, neste exemplo, que a anáfora retoma um referente previamente explicitado no cotexto. Neste caso, tem-se uma anáfora direta ou correferencial, que, segundo Koch (2006) caracteriza-se por repetir, de forma total ou parcial, o antecedente, ou então por fazer retomada por meio de sinônimos ou quase-sinônimos, hiperônimos, nomes genéricos e descrições nominais.

Verifiquemos os exemplos a seguir, retirados de Koch (2005b, p. 264), para melhor compreensão das anáforas diretas por repetição parcial:

(2) Durante a conferência, *o Professor Doutor José Mendonça* pediu a palavra. *O professor* insinuou que o conferencista estava cometendo um sério engano.

(2') Durante a conferência, *o Professor Doutor José Mendonça* pediu a palavra. *Mendoncinha* insinuou que o conferencista estava cometendo um sério engano.

Em ambos os exemplos, verificamos a ocorrência de anáforas diretas por repetição parcial da âncora textual. É possível perceber como o sentido muda de acordo com a escolha da parte do referente anterior a ser retomada. Enquanto, em 2, a anáfora *O professor* demonstra uma atitude de respeito ou até distanciamento por parte do enunciador em relação ao Professor Doutor José Mendonça, em 2', a anáfora *Mendoncinha*, por sua vez, revela uma relação ou de proximidade, ou de ironia por parte do enunciador em relação ao professor. Aqui, fazemos a ressalva de que mesmo quando ocorre uma retomada parcial do antecedente, há uma transformação do objeto do discurso e do direcionamento do sentido do texto.

A seguir, apresentamos um exemplo de anáfora recategorizadora, retirado de Koch (2006, p. 266):

(6') Tive de levar *o liquidificador* para o conserto. *O aparelho* (liquidificador) está com defeito.

Em (6'), temos um exemplo de anáfora direta por hiperonímia. Conforme Koch (2006), neste caso, ao ser usado anaforicamente, o hiperônimo se ajusta ao antecedente, de modo que são selecionados os traços convenientes para a compreensão. Se em vez de *O aparelho* fosse usada a expressão nominal *O eletrodoméstico*, teríamos outros traços acionados para a interpretação e correlação entre o hiperônimo e o referente anterior.

A correferenciação, portanto, trata da retomada de um objeto de discurso/referente já explicitado anteriormente no cotexto e pode ser recategorizadora ou não recategorizadora.

Aqui, delineamos a noção das anáforas diretas, mas sem nos determos à descrição de todas as possíveis ocorrências. Na sequência, abordamos as anáforas indiretas e direcionamos nosso olhar para as anáforas de tipo meronímico, que serão foco desta investigação ao procedermos à análise do *corpus*.

2.3.1 O caso das anáforas meronímicas

Conforme explicitamos em 2.3, Koch (2008b) afirma que um objeto de discurso pode ser introduzido no texto de duas formas: ancorada e não ancorada. Nos aprofundaremos, nesta subseção, no caso das introduções ancoradas.

A autora apresenta como casos de ativação ancorada as anáforas indiretas e associativas. Esse tipo de anáfora se caracteriza por ser um novo objeto de discurso introduzido como uma informação dada, uma vez que é possível estabelecer associação com outros objetos já presentes no cotexto ou no contexto sociocognitivo, por meio de inferenciação, a partir de um *frame* cognitivo ou de conhecimentos enciclopédicos em geral (Koch, 2008b).

Koch (2008b) propõe uma diferenciação entre anáforas associativas e anáforas indiretas. Segundo a autora, as anáforas associativas têm algumas características prototípicas, quais sejam: são introduzidas como referentes novos, supondo-se que o interlocutor possui os conhecimentos necessários para realizar a interpretação referencial; existe um outro referente mencionado previamente e que fornece os elementos para a verificação do referente novo; e, por ser uma anáfora indireta, demanda processos de inferências para a identificação e

interpretação adequada. Em vista disso, denomina-se também *anáfora inferencial*. Observemos o seguinte exemplo:

(2) *As jovens* trabalhadoras encontravam-se ali reunidas. *Mãos* finas e delicadas teciam as mais graciosas rendas. *Olhos e lábios* pareciam sorrir (Koch, 2008b, p. 103).

Verificamos que, conforme Koch (2008b), a anáfora associativa explora relações meronímicas, isto é, aquelas que compreendem uma noção de ingrediência, estabelecendo uma relação de parte/todo com sua âncora textual, como pode ser observado no exemplo (2), em que as expressões *Mãos finas* e *olhos e lábios* são ingrediências de *As jovens*. Além disso, além das associações meronímicas, enquadram-se como associativas aquelas relações anafóricas que podem ser consideradas ingredientes de outro, em virtude de um *frame* cognitivo. Analisemos outro exemplo retirado de Koch (2008b, p. 104):

(4) Chegamos à fazenda abandonada. *O velho casarão* encontrava-se em ruínas. O mato havia invadido por completo *as plantações*. *Os instrumentos agrícolas* estavam jogados no *terreiro*, completamente imprestáveis. Nenhum sinal de vida permitia imaginar a opulência que ali havia imperado em tempos passados.

Observamos que *casarão, plantações, instrumentos agrícolas, terreiro* fazem parte do *frame* ‘fazenda’, de modo que podem ser introduzidos no texto como objetos de discurso conhecidos.

Em casos de introdução catafórica, a autora acrescenta, os objetos de discurso vão sendo, muitas vezes, construídos por meio de meronímia, isto é, elementos de um *frame* ou modelo cognitivo vão sendo, passo a passo, acionados até a construção do objeto. Sobre esse caso, verificamos o seguinte exemplo de Koch (2008b, p. 104):

(5) Estávamos todos, aqui da vizinhança, acostumados a vê-lo, parado em frente à casa dos gatos.
Eu o conhecia havia quatro anos.
Quieto, acabrunhado, um *farol* arrebetado, a *pintura* que foi gelo adquirindo cor macilenta. Estilhaços de *ferrugem*. Os *pneus* duraram algum tempo, murcharam, carecas. Os *cromados* cheios de pontos negros.
Mas os *vidros*, misteriosamente intactos.
O fusquinha acabou uma espécie de mascote. [...]

Observamos que, à medida que o texto se desenvolve, vão sendo inseridos objetos de discurso que permitem a construção mental da imagem de um carro aparentemente abandonado, que ao fim constituem o objeto de discurso *O fusquinha*.

Diferentemente da anáfora associativa, Koch (2008b) afirma que a anáfora indireta exige, para sua interpretação, operações mais sofisticadas e de ordem conceitual. Segundo a autora, no caso do exemplo (6), a seguir, os termos *estátua de mármore* e *obra* servem de âncora para a introdução de *a homenagem*.

(6) O astrônomo italiano Galileu Galilei (1564-1642), perseguido pela Inquisição católica ao proclamar que a Terra não era o centro do Sistema Solar, ganhará uma estátua de mármore em tamanho natural nos limites do Vaticano. A obra ficará no alto da colina que aponta para a cúpula da Basílica de São Pedro. *A homenagem* é organizada pela Academia Pontifícia de Ciências, que teve Galileu em seus quadros até que ele, com a ajuda do telescópio revolucionário para a época, confirmou a teoria do polonês Nicolau Copérnico (1473-1543).

A autora considera que, neste caso, há uma relação indireta que se constrói inferencialmente, com base no cotexto e no conhecimento de mundo de que uma estátua constitui uma homenagem à pessoa retratada. Desta forma, portanto, *a homenagem* pode ser interpretada como uma anáfora indireta ancorada em *uma estátua de mármore*.

Marcuschi (2001), no entanto, não apresenta distinção entre anáforas associativas e indiretas¹², diferentemente de Koch (2008b). O autor traz como ponto de partida de sua análise dois fatos: (a) de que nas anáforas indiretas não ocorre uma retomada de referente, mas sim uma ativação de novos referentes; e (b) que as anáforas indiretas têm uma motivação ou ancoragem no universo textual.

Com base em Schwarz (2000), Marcuschi (2001) explica que as anáforas indiretas podem ocorrer ora formadas no plano semântico, ora no plano conceitual, o que permite ao autor fazer reformulações na classificação da autora e propor os seguintes subtipos básicos: (a) anáforas indiretas baseadas em papéis temáticos dos verbos; (b) anáforas indiretas baseadas em relações semânticas inscritas nos sintagmas nominais definidos; (c) anáforas indiretas baseadas em esquemas cognitivos e modelos mentais; (d) anáforas indiretas baseadas em inferências ancoradas no modelo do mundo textual; (e) anáforas indiretas baseadas em elementos textuais ativados por nominalizações; (f) anáforas indiretas esquemáticas realizadas por pronomes introdutórios de referentes.

¹² O autor afirma que as anáforas associativas são uma parte substantiva das anáforas indiretas e, deste modo, não podem ser dissociadas umas das outras (Marcuschi, 2001).

Importa comentar que nem todos os autores concordam com essa proposta de lidar com as anáforas indiretas. Lé (2014, p. 264) observa que há um “desafio entre os temas que atualmente fazem parte do escopo da Linguística Textual”, o que nos leva a assumir, nesta pesquisa, um determinado posicionamento, que seria mais produtivo em se tratando de análise de textos tão complexos, como os literários.

Concordamos com Lé (2014, p. 264), ao explicar que “a natureza teórica das anáforas indiretas, as diferentes propostas e classificações servem como aspecto motivador no caminho epistemológico a ser trilhado por estudiosos dos mecanismos funcionais do uso da língua”. E, do nosso ponto de vista, entendemos que casos que não sejam de anáfora direta seriam todos relacionados a formas de ancoragem a indícios explícitos ou mesmo implícitos no interior do texto; por isso, assumimos os subtipos propostos por Marcuschi (2001).

Ou seja, a ancoragem no universo textual exige o que Marcuschi (2001) anuncia como uma dependência interpretativa em relação a determinadas expressões ou informações constantes da estrutura textual precedente ou subsequente, e que têm duas funções referenciais textuais: a introdução de novos referentes, os quais não tenham sido até aí nomeados explicitamente, e a continuação da relação referencial global. Essa dependência interpretativa em relação a outras expressões da estrutura textual, ou do contexto, é aspecto constituinte das anáforas indiretas, conforme as entendemos nesta pesquisa.

Seguindo o proposto por Marcuschi (2001) e Lé (2014), consideramos, neste trabalho, que toda introdução de novo referente ancorada em outra expressão nominal explicitada é anáfora indireta. Assumimos, dessa forma, a noção de anáfora indireta para todos os tipos de introdução de objeto de discurso cuja interpretação se relacione, seja por associação ou inferência, a uma expressão ou a informações apresentadas anteriormente ou posteriormente no modelo textual.

A partir do exemplo a seguir, podemos analisar a ocorrência de anáforas indiretas que podem ser interpretadas por associação com seu antecedente:

(D) *A praia* estava vazia. *O mar* ondebava triste. *O vento frio* quase uivava com saudade da *agitação do verão*.

Verificamos, em (D), que o objeto de discurso *A praia* funciona como âncora para que as expressões definidas *O mar*, *O vento* e *a agitação do verão* sejam introduzidas sob o modo de conhecidos. Essa relação pode ser verificada uma vez que, ao considerar seu conhecimento

de mundo a respeito do que é uma praia, o leitor consegue associar os elementos mar, vento e verão a esse todo que seria a praia.

Nesta pesquisa, conforme já anteriormente mencionado, daremos foco às anáforas indiretas por meronímia, que se enquadram, dentre os subtipos propostos por Marcuschi (2001), anteriormente mencionados, no subtipo (b): anáforas indiretas baseadas em relações semânticas inscritas nos sintagmas nominais definidos. A seguir, apresentamos três exemplos usados por Marcuschi (2001, p. 227) para exemplificar esse subtipo.

(6) Alfonso Clenin encontrou *um Mercedes azul*... Parecia-lhe que o motorista estava caído sobre *o volante*... [parte integrante] Constatou, porém, 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]

Observamos, nos exemplos acima, a relação de parte-todo entre anáfora e sua âncora, que caracteriza as anáforas de tipo meronímico. Em (6), *o volante* é introduzido como um objeto de discurso conhecido, uma vez que conseguimos recuperar sua relação com sua âncora, *um Mercedes azul*. O termo *As faces*, por sua vez, também estabelece relação semântica com sua âncora *o homem*. Em [7], percebemos a relação semântica estabelecida entre *o cabo* e *a xícara*, em que a primeira expressão nominal é “parte integrante”, como aponta o autor, da segunda; *o cabo*, então, é inserido como um novo objeto de discurso, mas está ancorado em *a xícara*. Em (8), *a panela* funciona como âncora para a inserção de *O aço*, objeto de discurso que indica o material de que é feita tal panela, de modo que se estabelece entre ambos os objetos de discurso uma relação parte-todo, ou de ingrediência.

Koch (2014), ao apresentar a anáfora meronímica, indica também que o seu processamento cognitivo passa pela associação entre uma âncora textual e um novo objeto de discurso que nela se ancora. Ela considera que a meronímia explora a noção de ingrediência, e apresenta o seguinte exemplo, indicando que vagões e bancos podem ser considerados ingredientes de trem:

(3) Uma das mais animadas atrações de Pernambuco é *o trem do forró*. Com saídas em todos os fins de semana de junho, ele liga o Recife à cidade de Cabo de Santo Agostinho, um percurso de 40 quilômetros. *Os vagões*, adaptados, transformam-se em verdadeiros arraiais. Bandeirinhas coloridas, fitas e balões dão o tom típico à decoração. *Os bancos*, colocados nas laterais, deixam o centro livre para as quadrilhas (Koch, 2014, p. 36).

Conforme indica Koch (2014), é possível relacionar *Os vagões* e *Os bancos* como ingrediências de *trem do forró*. Essa relação se dá uma vez que o leitor acione seu conhecimento a respeito do que é um trem e que esse meio de transporte é composto pelos elementos mencionados.

Nesta pesquisa, consideramos as anáforas indiretas por meio de meronímia como casos de introdução de novos objetos de discurso, ancorados em um outro referente textual ou contextual, anterior ou posterior, que se relaciona com sua âncora estabelecendo uma relação de dependência interpretativa de parte-todo/ingrediência.

No que se refere à classificação das anáforas meronímicas, Haag e Othéro (2003) postulam dois tipos: (1) parte integrante, em que a expressão nominal ativada é parte de um sintagma nominal anteriormente mencionado, conforme verificamos nos exemplos seguintes:

13) Comprei uma *casa* linda. *As portas* são todas azuis.

14) *A Lingüística* é a ciência dos signos verbais. *A Pragmática* estuda as relações entre os signos e a sociedade. *A Semântica*, as relações entre os signos e seus referentes (Haag; Othéro, 2003, p. 6).

O outro tipo apresentado pelos autores é: (2) material, ou seja, nesse caso a expressão nominal representa o material de que a entidade que funciona como âncora textual é constituída. Os autores apresentam os seguintes exemplos:

15) Os anões confeccionaram *um colete* impenetrável. *O aço* era forjado com técnicas que só eles conheciam.

16) Comprei *uma jaqueta* muito cara, pelo menos sei que *o couro* é de qualidade (Haag; Othéro, 2003, p. 6).

Consideramos produtora dessa classificação apresentada por Haag e Othéro (2003), no entanto, verificamos a necessidade de detalhar mais a relação estabelecida entre a anáfora indireta meronímica e a sua âncora, considerando as ocorrências observadas no *corpus*. Em vista disso, voltamos nosso olhar para aspectos da semântica lexical, a fim de explorar a classificação do fenômeno que analisamos.

Partindo de uma perspectiva lexical, Chaves (2013) reforça a importância de observar a relação merônimo-holônimo e ressalta alguns aspectos a serem considerados em uma análise que explore essa relação parte-todo. Primeiro, o autor observa que um merônimo não precisa ser parte de todas as entidades designadas pelo holônimo. Chaves (2013) comenta que, por exemplo, o termo *índice* pode ser uma meronímia de *livro*, mas isso não significa que o

inverso seja necessariamente verdadeiro, uma vez que podem ser encontrados livros sem índice.

Um outro aspecto é a complexidade de relações entre termos que podem ser estabelecidas, considerando que uma palavra pode ter mais do que um merônimo e mais do que um holônimo. Pode-se dizer, segundo Chaves (2013), que *livro* tem como merônimos *capa*, *página*, *contracapa*, e como seus holônimos pode ter *coletânea* e *biblioteca*, por exemplo. Além disso, cada um dos merônimos mencionados pode ter seus próprios merônimos e holônimos.

Chaves (2013) acrescenta também que, a depender do campo semântico em que se insere, um merônimo pode ter diferentes holônimos. Como exemplo disso, podemos citar o termo *janela*, que se configura como um merônimo em diferentes situações, por exemplo, de um automóvel, de uma casa, de um prédio, entre outros.

Winston, Chaffin e Herrmann (1987) apresentam uma classificação de seis tipos de meronímias, considerando a relação parte-todo que esse tipo de anáfora estabelece com seu holônimo: 1) componente-objeto integral; 2) membro-coleção. 3) porção-massa; 4) material-objeto; 5) elemento-atividade; e 6) lugar-área¹³.

Observamos uma aproximação entre essa classificação e a proposta por Chaves (2013), por isso fazemos um cotejo entre elas, considerando as similaridades e os acréscimos ou diferenças.

O tipo de relação meronímica 1) componente-objeto integral, segundo Winston, Chaffin e Herrmann (1987), refere-se a casos em que um todo, o objeto integral, é dividido em componentes. Alguns exemplos seriam:

- (1a) A handle is part of a cup.
- (1b) Wheels are parts of cars.
- (1c) The refrigerator is part of the kitchen (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987).¹⁴

É possível observar que cada uma das partes mencionadas, tais como *handle*, *wheels* e *refrigerator*, caracteriza-se como componentes do objeto integral a que se refere.

¹³ Utilizamos, aqui, a nomenclatura dos tipos conforme a tradução de Silva (2003).

¹⁴ (1a) Um cabo é parte de uma xícara.
 (1b) Rodas são partes de carros.
 (1c) O refrigerador é parte da cozinha (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987, tradução nossa).

Os autores ressaltam que, em alguns casos, a relação entre a meronímia e a holonímia será estabelecida em contextos específicos. Assim, pode-se dizer que há meronímias do tipo (1) que se caracterizam como mais facultativas, como em (1c), a relação entre refrigerador e cozinha, cuja interpretação se daria pelo contexto, e outras que são mais necessárias, tais como a relação entre rodas e carros, uma vez que o funcionamento e a estrutura de um carro depende da presença de rodas.

Um tipo de meronímia semelhante é apresentado por Chaves (2003), denominado “meronímia integral ou estrutural”. Essa classificação se assemelha muito à proposta por Winston, Chaffin e Herrmann (1987), mas os autores acrescentam que, em relação às holonímias, a meronímia em si é integral, isto é, apresenta funções próprias e distintas do todo em que está inserida. Há, nestes casos, a relação de peças e partes com o respectivo mecanismo, tais como cabo e xícara, asa e pássaro, trinco e fechadura, parede e casa, entre outros.

O tipo 2) membro-coleção, apresentado por Winston, Chaffin e Herrmann (1987), refere-se às meronímias que, diferentemente das anteriores, não desempenham uma função em relação ao todo, mas caracterizam-se como membros de coleções, seja pela proximidade espacial, seja por uma conexão social a um grupo. Alguns exemplos apresentados pelos autores são:

(2a) A tree is part of a forest.

(2b) A juror is part of a jury.

(2c) This ship is part of a fleet (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987, p. 423).¹⁵

Em sua proposição, Chaves (2013) nomeia esse tipo de anáfora como “meronímia inclusiva”, e exemplifica com os pares lobo-alcateia, árvore-floresta, tecla-teclado, entre outros. O autor comenta que é importante perceber que o holônimo não é apenas um nome plural do sentido representado pelo merônimo. Há outros aspectos incluídos nessas relações, já que, por exemplo, para que pensemos em uma floresta como sendo um conjunto de árvores, há a necessidade de que elas estejam dispostas em um ambiente específico, em pé e próximas umas às outras (diferentemente de uma pilha de árvores cortadas, que não configuram floresta).

¹⁵ (2a) Uma árvore é parte de uma floresta.

(2b) Um jurado é parte de um júri.

(2c) Este navio é parte de uma frota (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987, p. 423, tradução nossa).

O tipo 3) porção-massa se caracteriza por constituir uma parte de uma massa ou de um objeto, mas que mantém similaridade entre partes e com o todo, conforme podemos observar nos exemplos:

- (3a) This slice is part of a pie.
- (3b) A yard is part of a mile.
- (3c) This hunk is part of my clay (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987, p. 423).¹⁶

Podemos observar que cada fatia (*slice*) de uma torta é, ao mesmo tempo, torta, isto é, mantém as mesmas características do todo, assim como outras fatias da mesma torta. O mesmo ocorre com um pedaço de argila, que ainda que seja um pedaço, mantém como característica ser argila, assim como outros pedaços dela também o seriam.

Conforme a classificação de Chaves (2003), esse tipo é chamado “meronímia quantitativa”, em que há uma relação parte todo que relaciona uma porção arbitrária a um todo que não possui partes distintas intrínsecas. Como exemplos, o autor menciona fatia-melancia, fatia-bolo, posta-peixe, entre outros. Em sua classificação, apresenta que os termos que especificam o merônimo serão específicos, em relação ao holônimo.

O tipo 4) material-objeto é considerado por Winston, Chaffin e Herrmann (1987) como um tipo de relação meronímica que expressa a ideia de que um tipo particular de substância/ingrediente é parte do total de substâncias/ingredientes de que um objeto é feito. Os exemplos apresentados pelos autores são:

- (4a) A martini is partly alcohol.
- (4b) The bike is partly steel.
- (4c) Water is partly hydrogen (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987, p. 425).¹⁷

Chaves (2013) apresenta o tipo “meronímia material”, cuja relação parte-todo liga uma substância ingrediente a uma substância mais complexa. Essa relação, porém, verifica-se pela indissociabilidade entre um e outro: por exemplo, o álcool é uma meronímia material de vinho, porque é seu ingrediente necessário, mas não se dissocia do vinho nem desempenha

¹⁶ (3a) Esta fatia é parte de uma torta.
 (3b) Uma jarda é parte de uma milha.
 (3c) Este pedaço é parte da minha argila (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987, p. 423, tradução nossa).

¹⁷ (4a) Um martini é em parte álcool.
 (4b) A bicicleta é em parte aço.
 (4c) Água é em parte hidrogênio (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987, p. 425, tradução nossa).

função específica em relação a ele. Outros exemplos apresentados pelo autor são: açúcar-doce, limão-limonada, gema-gemada, carne-bife.

O tipo de relação meronímica 5) elemento-atividade é caracterizado pelo uso de uma parte para apresentar as etapas ou fases de atividades e processos, conforme Winston, Chaffin e Herrmann (1987)

- (5a) Paying is part of shopping.
- (5b) Bidding is part of playing bridge.
- (5c) Ovulation is part of the menstrual cycle.
- (5d) Dating is part of adolescence (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987, p. 426).¹⁸

A esse tipo de meronímia, Chaves (2013) dá o nome de “meronímia de subatividade”, e a considera como um tipo de ligação parte-todo em que uma ação está incluída em outra, como é o caso de pagar em relação a comprar, por exemplo. Outros exemplos mencionados pelo autor são: mastigar-comer, falar-entrevistar e focar-fotografar.

Por fim, o tipo de relação meronímica 6) lugar-área, postulado por Winston, Chaffin e Herrmann (1987), é a relação entre áreas e lugares específicos com lugares mais abrangentes. Os autores mencionam os seguintes exemplos:

- (6a) The Everglades are part of Florida.
- (6b) An oasis is a part of a desert.
- (6c) The baseline is part of a tennis court (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987, p. 426).¹⁹

Chaves (2013) também apresenta classificação semelhante de meronímia, denominada “meronímia espacial”. Para o autor, esse tipo de meronímia corresponde à relação parte-todo em que uma área espacial está relacionada a outra mais abrangente, como propõem Winston, Chaffin e Herrmann (1987), mas acrescenta que, neste tipo de relação, as fronteiras entre as áreas são “algo subjetivas” (Chaves, 2013, p. 208). Como exemplos desse tipo de meronímia, o autor apresenta: oásis-deserto, testa-face, cume-montanha, entre outros.

¹⁸ (5a) Pagar é parte de comprar.
 (5b) O lance (bidding) é parte do jogo de bridge.
 (5c) A ovulação é parte do ciclo menstrual.
 (5d) Namorar é parte da adolescência (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987, p. 426, tradução nossa).

¹⁹ (6a) Os Everglades são parte da Flórida.
 (6b) Um oásis é uma parte de um deserto.
 (6c) Uma linha de base é parte de uma quadra de tênis (Winston; Chaffin; Herrmann, 1987, p. 426, tradução nossa).

No que se refere a esta pesquisa, adotamos, para as análises, a classificação e terminologia apresentada por Winston, Chaffin e Herrmann (1987), mas considerando, conforme apresentado anteriormente, a sua correlação com a proposta de Chaves (2003).

De acordo com o exposto até aqui, nesta seção, compreendemos que, em termos de referenciação, a progressão do texto ocorre por meio de um projeto de dizer, e as retomadas diretas e indiretas podem sinalizar não só este projeto, mas também de que lugar fala o produtor do texto. Sendo assim, as anáforas servem como indícios de posicionamentos e podem organizar uma leitura mais cuidada, que exija do leitor a percepção de relações endofóricas, e mesmo exofóricas.

Desse modo, uma análise linguística que se desenvolva da perspectiva da referenciação não deve ater-se apenas à identificação e classificação dos processos referenciais que se desenvolvem na superfície textual, mas também deve considerar a interação de diversos contextos, dentre eles, o cotexto, a situação imediata de comunicação, o conhecimento sociocultural e o partilhamento sociocognitivo dos interlocutores.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nesta seção, são apresentados os procedimentos metodológicos da pesquisa. Inicialmente, tecemos considerações sobre o processo de seleção do conto que compõe o *corpus*. Em seguida, procedemos a uma apresentação do conto e do autor. Por fim, estabelecemos os procedimentos de análise.

3.1 CARACTERIZAÇÃO DO *CORPUS*

Compõe o *corpus* de análise desta pesquisa o conto *Assombramento*, de Afonso Arinos, publicado na coletânea “Medo Imortal” (Arinos, 2019), que reúne textos de medo e assombração de autores da literatura brasileira. O conto *Assombramento*, no entanto, foi originalmente publicado em versão impressa no ano de 1898, como texto de abertura da obra “Pelo Sertão”, de Afonso Arinos.

3.1.1 Procedimentos de seleção do *corpus*

Esta pesquisa é uma continuação do estudo de Colares (2022), em que se investigou a contribuição das anáforas diretas e indiretas para a constituição do gênero lenda em textos em língua portuguesa e língua espanhola. O tema da atual pesquisa decorre de algumas observações do estudo anterior relacionadas à estrutura narrativa.

Colares (2022) observou que as ocorrências de anáforas analisadas referendam não apenas características consideradas como do gênero lenda – tais como ser um enunciado de ações e apresentar ordenação dos eventos numa sucessão temporal e causal –, mas também uma aproximação entre os personagens estudados. A autora verificou, por exemplo, que as anáforas indiretas auxiliavam na narração das ações dos personagens, por meio de retomadas que evidenciavam a sua movimentação pelo espaço. Essas anáforas também favoreciam o estabelecimento de suspense nos textos analisados, por meio da desfocalização de objetos de discurso.

A partir do estudo do funcionamento das anáforas em textos do tipo narrativo, conforme apresentado anteriormente, surgiu o interesse por seguir analisando outros gêneros narrativos, a fim de observar de que forma os processos anafóricos poderiam contribuir para sua constituição. Optamos por focar a anáfora meronímica, uma vez que, no estudo de Colares (2022), foi possível observar um funcionamento interessante relacionado ao uso das

meronímias na narração das ações e de características que constroem a imagem dos personagens, por meio do detalhamento de traços específicos destes.

Ao proceder à investigação do *corpus* para análise, optamos por selecionar textos que apresentassem recorrência de anáforas meronímicas. Em um primeiro momento, decidimos trabalhar com textos infantis, e, assim, selecionamos *A menina do narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato. Após primeiras análises, no entanto, decidimos ampliar a busca por diferentes contos, a fim de verificar a recorrência de anáforas meronímicas.

Após a leitura e análise de diferentes textos, foi selecionado o conto fantástico *Assombramento* para a constituição do *corpus* de análise, uma vez que observamos que esse conto movimenta usos que permitem uma análise do funcionamento das meronímias como estratégia para a construção das sequências tipológicas.

Em primeiro lugar, o conto é um exemplo significativo do gênero fantástico, caracterizado pela atmosfera de mistério e sobrenatural, elementos que permitem uma investigação rica dos processos de referenciação, especialmente das anáforas indiretas e meronímicas.

Além disso, o conto se passa no sertão de Minas Gerais, cenário que Afonso Arinos frequentemente explora em suas obras, impregnado de referências culturais e regionais. Essa ambientação proporciona um contexto propício para o estudo do imaginário popular e das crenças místicas e religiosas locais, aspectos que são representados no texto por expressões e elementos específicos, como “a tapera” e “pouso mal-assombrado”. Esses componentes regionais tornam o conto especialmente adequado para investigar como as anáforas contribuem para a construção narrativa e o efeito de verossimilhança, alinhando-se aos objetivos da pesquisa.

Por fim, *Assombramento* oferece uma abundância de elementos descritivos e referenciais que ilustram o funcionamento das anáforas meronímicas no desenvolvimento da coesão textual e na ambientação do gênero fantástico. Esses fatores tornam o conto um *corpus* ideal para o estudo proposto, proporcionando uma base rica para explorar a relação entre referenciação e construção de gênero.

Esses fatores tornam o conto um *corpus* ideal para o estudo proposto, proporcionando uma base rica para explorar a relação entre referenciação e construção de gênero.

3.1.2 O conto *Assombramento*

O conto *Assombramento* tem como subtítulo “História do sertão” e é composto de quatro capítulos. Pelo subtítulo, faz-se possível localizar o espaço que será tratado geograficamente, o sertão, e fazer pressuposições de possíveis histórias e personagens que protagonizarão os fatos narrados.

Silva (2008) comenta que Afonso Arinos retrata em sua obra o espaço do Brasil Central, que compreende uma extensa área entre Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás e é conhecida genericamente como sertão. O sertão é apresentado como lugar onde vive e por onde viaja o tipo interiorano brasileiro caracterizado como sertanejo. A autora menciona também que os personagens interioranos do século XIX se caracterizam por estarem imersos em um imaginário místico-religioso, cujas crenças se pautam em entidades mitológicas próprias daquele universo rural, tais como o mão pelada, o diabo, almas penadas, feiticeiros, mulas-sem-cabeça, dentre outros.

Algumas dessas características que menciona Silva (2008) são observáveis no conto *Assombramento*. Nele, aparecem tanto termos que retomam crenças populares em algo sobrenatural, como *pouso mal-assombrado*, *entes malditos*, *almas do outro mundo*, *assombração*, como marcas religiosas, seja em elementos da arquitetura do ambiente, tais como oratório, cruz de madeira, seja na fala, expressões e orações dos personagens, como “Querendo Deus [...]”, “Com Deus adiante e com paz na guia, encomendando Deus e a virgem Maria...”, entre outros.

A divisão do conto em quatro capítulos pode ser considerada uma estratégia de focalização empregada pelo autor. É possível notar que cada capítulo se volta para determinado aspecto da história ou para um determinado ambiente, como se fosse uma câmera que registrasse diferentes cenas e momentos de um filme. No primeiro capítulo, por exemplo, é apresentada a tapera²⁰, a casa assombrada e, depois, o foco vai se ampliando para apresentar, posteriormente, os arredores da fazenda, o que se diz sobre ela, a chegada dos viajantes ali e, por último, fazer um prenúncio dos acontecimentos que estão por vir. No segundo capítulo, a câmera se volta para os personagens, para o grupo de tropeiros, seus costumes, seu momento de lazer após a sua acomodação no rancho, deixando de lado o personagem principal. No terceiro capítulo, por sua vez, o foco é direcionado ao protagonista

²⁰ O termo tapera é de origem tupi (< *tawa* 'taba' + *pwera* 'que foi') e, conforme Varnhagen (1877), era usado para nomear as tabas ou aldeias abandonadas. Este termo também será mais discutido em 3.2.

e à descrição minuciosa dos ambientes por onde passa, além de apresentar a crescente tensão vivida por ele e o clímax da narrativa. O último capítulo volta-se para os atos finais, o reencontro do grupo dos tropeiros com o protagonista e o desfecho da trama.

Silva (2008) comenta que a representação do espaço e dos personagens na narrativa são importantes porque, por meio do estudo desses elementos, pode-se verificar a preocupação que o autor tinha na constituição dos personagens e na elaboração de uma imagem da cultura e da sociedade brasileira, além de sua preocupação documental em relação à realidade de seu tempo.

Demarca-se, também, no decorrer dos capítulos, a passagem do tempo: no capítulo inicial, a imagem que observamos é clara, ainda é dia; no segundo capítulo, percebemos o anoitecer; no terceiro, a narrativa se passa à noite, momento do dia mais escuro e propício ao desencadeamento do medo; no quarto capítulo, acompanhamos o amanhecer e o sol ilumina o ambiente.

No primeiro capítulo de *Assombramento*, é apresentada “uma tapera” (Arinos, 2019, p. 343), por meio da descrição de seu aspecto externo e seus entornos. Questiona-se, neste início da narrativa, por que essa propriedade não era habitada, apesar da constante passagem de viajantes, vaqueiros, cargueiros de tropa e tropeiros. Nesse cenário, chegam ao local Manuel Alves e sua tropa, e Manuel decide lá pernoitar, mesmo contra os conselhos de seu companheiro Venâncio e a vontade de sua tropa.

Pimenta (2022), em ensaio que analisa o conto *Assombramento* à luz da teoria sobre conto fantástico, chama a atenção para o fato de que a casa é retratada junto a elementos religiosos físicos e metafóricos, tais como “a capela ao lado e a cruz de pedra lavrada”, a cruz, “de braços abertos”, “em prece contrita para o céu” (Arinos, 2019, p. 343). Segundo o autor, por meio de metáforas, o local se antropomorfiza, o que faz a casa e tudo que a cerca vivo e humano, como se pode ver ainda no seguinte exemplo: “naquele escampado onde não ria ao sol o verde escuro das matas” (Arinos, 2019, p. 343), em que a característica de rir, típica de seres humanos, é imputada ao ambiente.

Pimenta (2022, p. 75) observa também que Arinos incorpora na narrativa “a língua falada, locuções populares e regionalismos”. O uso da linguagem popular perpassa todo o conto não apenas no discurso direto, isto é, nos diálogos dos personagens, mas também na narração e nos comentários do narrador, como quando se narra que Manuel Alves e Venâncio não conversavam, mas sim “davam de língua às vezes” (Arinos, 2019, p. 345)

Na sequência do conto, no segundo capítulo, nas palavras de Pimenta (2022, p. 76),

o ponto de perspectiva da narrativa move-se como em um filme, deixando o patrão destemido de lado para então acompanhar o lazer dos tropeiros reunidos à noitinha: cantigas apaixonadas ao som da viola, mirando-se as estrelas, até que um dos integrantes, Joaquim Pampa, “lá das bandas do sul” (Arinos, 2019, p. 348), anuncia a hora das almas perdidas.

No capítulo II, portanto, é narrado o anoitecer e o momento em que a tropa de viajantes janta e se prepara para dormir. Enquanto preparam a ceia e comem, Venâncio informa a seus companheiros de que Manuel está na tapera. Um dos tropeiros propõe que eles vigiem a casa, para não deixar o patrão sozinho, mas Venâncio reafirma a intenção de Manuel de estar só. Então, o grupo começa a contar histórias, os mais valentes contam histórias de assombração para assustar os que têm mais medo, além de cantarem seus amores e suas saudades de casa.

Silva (2008) ressalta o fato de que o grupo de tropeiros é formado por homens de diversas partes do país, como Manuel Alves, que era de Cuiabá, Joaquim Pampa que vinha do Sul, outro tropeiro tocador que era do Ceará, cada um trazendo para o grupo um pouco de sua cultura e de seus costumes. Alguns costumes típicos que podem ser mencionados, por exemplo, são o de dormirem em redes, de acenderem fogueiras para espantar o frio e as almas-penadas, de cantar e contar histórias de seus feitos e de seus amores, entre outros.

Inicia-se o terceiro capítulo e o foco da narrativa muda e passa a dedicar-se à exploração dos entornos da tapera por Manuel Alves, na qual se desenrolam as desventuras vividas por ele. Nesta parte do texto, conforme anteriormente mencionado, desenvolve-se ao máximo a tensão da narrativa e encontra-se o clímax, isto é, o ponto alto da história narrada.

Manuel Alves se dirige em silêncio à tapera armado com faca e sua garrucha carregada. Chegando ao pátio, acende uma fogueira para acender nela o rolo, espécie de lamparina, que lhe acompanhará e iluminará os ambientes por que passar. Ao percorrer a parte exterior da tapera, em vez de deparar-se com “alguma cama de bicho do mato” (Arinos, 2019, p. 351), encontra apenas as dependências da casa abandonadas e depara-se com um crânio de boi fincado numa estaca que parecia ameaçá-lo.

Inquirindo-se a respeito do porquê de tal abandono, o arrieiro finda a inspeção e dirige-se à casa mal-assombrada. Observam-se, desde o exterior, elementos religiosos, “no meio da parede e erguida sobre a sapata, uma cruz de madeira negra avultava”. Na sequência, ao entrar na sala que tinha a porta aberta, “com a grande fechadura sem chave, uma tranca caída e um esqueleto de madeira atirado a dois passos no assoalho” (Arinos, 2019, p. 351), Manuel encontra, embutido na alvenaria, um oratório com portas de almofada também entreabertas. Curioso, aproxima-se para olhar de perto quando um morcego, assustado com

sua presença, sai voando ruidosamente e vai se pregar ao teto, piscando seus olhinhos ameaçadores. O susto que Manuel toma neste momento demonstra que sua coragem já não está tão firme, o que o leva a exclamar: “Que é lá isso, bicho amaldiçoado? Com Deus adiante e com paz na guia, encomendando Deus e a virgem Maria...” (Arinos, 2019, p. 351).

O morcego, ressalta Silva (2008, p. 89), frequentemente aparece nas histórias de terror, como a do Conde Drácula, talvez, por ser considerado pelo imaginário popular chupador de sangue, vampiro, “mensageiros do negrume e do assombramento” (Arinos, 2019, p. 354), animal perigoso que ataca sempre à noite.

Pimenta (2022) comenta que a casa, a partir da porteira, completamente aberta, insinua-se para quem ou para o que quisesse ali entrar, e que o fizesse à própria sorte. Conforme o autor, “indícios assim, sombrios, que vão se imiscuindo à experiência de leitura: detalhes assustadores que vão se desenrolando com a personagem principal” (Pimenta, 2022, p. 78).

Enquanto o personagem percorre o interior da casa, verificamos a descrição de detalhes dos cômodos, dos objetos e do ambiente, que aos poucos revelam um espaço abandonado e possivelmente assustador, com a presença de goteiras dos telhados, assoalho podre, teto rachado, corredores compridos, móveis escuros, as nuvens escuras, o zunido do vento veloz, entre outros.

Conforme Oliveira e Gama-Khalil (2016), o espaço tem recebido destaque nas pesquisas literárias e tem sido apontado como um elemento dinâmico que não só desvela os sentimentos dos personagens, mas também influencia decisivamente na constituição subjetiva e social deles. Segundo os autores, no caso de narrativas fantásticas, o espaço influencia na constituição da ambientação insólita, que explicita a face sobrenatural do enredo para o leitor, acarretando inquietação, estranhamento, empatia e medo, entre outras possíveis sensações. Muitas vezes, por meio do espaço é que emerge a dúvida, a hesitação, sobre se os fatos insólitos narrados são da ordem do real ou da imaginação.

Manuel segue explorando os cômodos da casa e, ao ver as janelas ao fundo fechadas, tem sua curiosidade reavivada, de modo que força uma delas até que ela se escancare. Isso ocasiona a entrada do vento que entra pela tapera adentro “latindo qual matilha enfurecida” (Arinos, 2019, p. 353). Esse é um episódio importante na narrativa porque desencadeia uma série de eventos, como o tatarar de portas, ruído de reboco caindo das paredes.

Além disso, segundo Pimenta (2022), esse fato também constitui dois elementos-chave do horror crescente na trama. O primeiro seria a abertura da casa, já anteriormente comentada, que tem o acréscimo da janela que se abre, permitindo a entrada do vento que apaga a chama

que Manuel usava para iluminar a casa. O segundo são os traços antropomórficos, aos quais se adicionam, aqui, a janela, que não range, nem estala, mas grita.

O apagar da chama do rolo é fundamental para a trama, uma vez que deixa o personagem no escuro e à mercê dos eventos desconhecidos e assombrosos que virão. O personagem se esforça por reacendê-lo com sua binga, que não funciona. O insucesso o faz lamentar frustrado e exclamar: “Espera, diaba, que tu hás de secar com o calor do corpo” (Arinos, 2019, p. 353).

Assim que profere o esconjuro contra a binga, o sino da capela volta a dobrar e o personagem, que não consegue ver nada em virtude da escuridão, e, segundo Pimenta (2022, p. 80) “estreia papel tragicômico – inevitável – pondo-se a engatinhar, sua faca metida entre os dentes”.

Silva (2008) assevera que, conforme o imaginário popular, à noite é que as almas-penadas, as assombrações, os fantasmas, os feitiços, enfim, todo o mal começa a agir. Justamente nesse momento da narrativa que Manuel começa a sentir a angústia, o pavor e a tensão de um ambiente cada vez mais assustador. Silva (2008) lembra o quanto a presença da luz influencia os sentimentos, e como a escuridão afeta o imaginário, causando mudanças no estado de espírito das pessoas, que passam de tranquilas e seguras, enquanto há um pouco sequer de luz, a assustadas e amedrontadas pela falta dela.

O elemento fantástico surge, então, quando o personagem começa a ouvir ruídos inexplicáveis no interior da casa: “no teto soaram uns passos apressados de tamancos pracatando e uma voz rouquenha pareceu proferir uma imprecisão” (Arinos, 2019, p. 353). Em seguida, sobrevém uma sucessão de sons que alarmam Manuel, que engatinhando e carregando sua arma com a mão direita, faz barulho de “um quadrúpede manco” (Arinos, 2019, p. 354); há um farfalhar distante, um sibilo; um estrépito que abala o casarão e a ventania que uiva e passa em disparada, estrondando uma janela, e o mesmo vento vai e volta zunindo, gargalhando sarcasticamente pelo salão (Pimenta, 2022).

Dá-se uma concomitância de sons assustadores que se vão acumulando tanto na mente do personagem, como na do leitor que o acompanha, em uma situação que se faz insuportável e aterrorizante. Pimenta (2022, p. 81) ressalta o uso de recursos como a sonoridade, a partir da escolha lexical, como exemplifica com o trecho do conto:

um arfar de asas, um soído áspero de aço que ringe e, na cabeça, nas costas, umas pancadinhas assustadas... Pelo espaço todo ressoou um psiu, psiu,

psiu... e um bando enorme de morcegos **sinistros** torvelinhou no meio da ventania (Arinos, 2019, p. 354, *apud* Pimenta, 2022, p. 82)²¹.

Segundo o autor, nesse trecho é possível observar que a aliteração promove uma fusão dos elementos assombrosos, “todos em unísono, sibilantes, manifestação plural do mal cercando o homem acuado, incapaz de se proteger daquilo que suas mãos e sua razão – de fato, prestes a perdê-la – não alcançam” (Pimenta, 2022, p. 81).

Observamos, também, que há um apelo aos sentidos dos leitores cada vez maior, por meio da descrição dos sons que se multiplicam, das sensações do personagem, do tato, quando da presença dos morcegos que revoam tocando a cabeça e as costas de Manuel, da sinestesia proporcionada por descrições que mesclam percepções como “um sóido áspero”, em que se atribui característica tátil a um som, entre outros. Esse recurso sinestésico proporciona, ao leitor, vivenciar, a seu modo, as sensações sentidas pelo personagem. É como se o torvelinho de sensações que envolve Manuel fosse capaz também de envolver o leitor, no ato da leitura.

Percebemos que uma espécie de alucinação começa a ser sentida a partir das impressões de perigo iminente que Manuel passa a ter. O personagem, à medida que se desenvolve a trama, começa a nomear os elementos do desconhecido, chama-os de “mensageiros do negrume e do assombramento” (Arinos, 2019, p. 354); em contrapartida, o “ente maldito”, por sua vez, faz “o velho casarão falar ou gemer (...) num conluio demoníaco com o vento, os morcegos e a treva” (Arinos, 2019, p. 354). Esse ciclo de terror envolve o personagem que, cada vez mais desorientado, termina por cair em uma armadilha “pregada” pela casa, isto é, cai por um buraco do assoalho e vai parar sob a tapera.

Observamos que Manuel encontra-se diante de situações que não consegue explicar por meio da razão. O personagem que desde o início da narrativa se mostrou descrente de eventos sobrenaturais, vê-se apavorado quando esse desconhecido que vivencia dentro da tapera atenta contra sua vida.

O quarto e último capítulo encerra o ciclo de espanto e assombração, com o reencontro dos tropeiros com seu líder e dá-se o desfecho do conto. Ao amanhecer, Venâncio e dois companheiros se dirigem à tapera para reencontrar Manuel. Verifica-se, na narrativa, que apesar de expressarem uma aparente calma, os tropeiros estavam apreensivos e preocupados com o que poderia ter acontecido com seu líder.

²¹ Para melhor visualização, optamos por usar o destaque em negrito, nesta citação, diferentemente do itálico, que tem sido adotado como padrão neste texto.

Ao chegarem à tapera e se depararem com o protagonista caído e machucado no porão, os tropeiros se desesperam e atribuem a situação ao maligno, à ação demoníaca. Demonstram-se compassivos com relação a Manuel e reclamam, comentando que ele não deveria ter ido caçar histórias de assombração.

Conforme Silva (2008), associar acontecimentos e sentimentos ruins à ação demoníaca é algo comum na cultura popular, o que também se apresenta no imaginário dos tropeiros, que exclamam diversas vezes que os eventos vividos só poderiam ser obra do maligno e assombrações do demônio. Por outro lado, diante de tais situações, outra faceta desses personagens se revela, que é a religiosidade e a credence que, em momentos de dificuldades, clamam por ajuda divina ou de algum santo protetor, como se verifica nos trechos finais do conto.

No final da narrativa, observamos uma demonstração de religiosidade e gratidão do homem sertanejo a Deus. Depois de tantos momentos de angústia e tensão, os tropeiros, aliviados pelo reencontro com Manuel, agradecem a Deus com salmos e orações:

Inclinados para a frente, com o rosto baixando para a terra, as mãos batendo nos peitos fortes, não pareciam dirigir uma oração humilde de pobrezinhos ao manso e compassivo Jesus, senão erguer um hino de glorificação ao Ágios Ischiros, ao formidável Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth (Arinos, 2009, p. 363).

É notável que o conto mantém, por toda a narrativa, a presença do sobrenatural, que inicialmente se expressa pelas almas penadas e assombrações e, no fim, estão ligadas aos aspectos divinos.

Ademais, observamos nessa narrativa a importância da descrição dos ambientes para a composição do efeito fantástico. Tal característica do conto em tela está em consonância com o que postulam Oliveira e Gama-Khalil (2016) a respeito da importância do espaço na narrativa fantástica, verifica-se que, no conto fantástico, alguns narradores descrevem minuciosamente os lugares em que a história se desenvolve. Além disso, os espaços, em alguns casos, podem atuar como desencadeadores de determinados efeitos sobrenaturais e ter influência sobre os personagens e seus pensamentos, ações ou reações.

3.1.3 O escritor Afonso Arinos

Conhecer as origens rurais do escritor Afonso Arinos, de acordo com Neves (2021), ajuda a compreender a essência de sua obra literária. O autor nasceu em 1868, em Paracatu, Província de Minas Gerais, e faleceu em Barcelona, em 1916.

Afonso Arinos, conforme sua biografia apresentada no *site* da Academia Brasileira de Letras²², distinguiu-se como um contista de feição regionalista, o que pode ser comprovado pelos livros *Pelo sertão*, cujo primeiro texto constitui o *corpus* desta pesquisa, e o romance *Os jagunços*, que o autor assinou com o pseudônimo de Olívio de Barros, e que se baseia na Guerra de Canudos. Além disso, o escritor produziu os dramas *O contratador de diamantes* e *O mestre de campo*, e teve obras publicadas postumamente, *Lendas e tradições brasileiras* e *Histórias e paisagens*.

Afonso Arinos de Melo Franco, sobrinho de Arinos, em prefácio à reedição do romance *Os jagunços* (1985), explica que a família Melo Franco se havia fixado em Paracatu desde o século XVIII, tendo recebido terras às margens dos rios Preto e São Marcos, por meio de carta de sesmaria assinada por Gomes Freire a João de Melo Franco (Melo Franco, 1985).

A partir da verificação das origens da família de Arinos, podemos compreender por que o homem sertanejo e o meio ambiente do cerrado são tão marcados na obra desse autor. Segundo Neves (2021), Arinos tem o homem do sertão, fosse ele um vaqueiro ou barqueiro, como fonte de inspiração para seus personagens, temas e linguagem. O autor, em sua obra, retrata as paisagens do sertão e a relação dos tipos característicos que habitam essa região.

Em estudo sobre literatura, política e nacionalismo, Lazzari (2008) afirma o sentido político que Arinos procurou dar a sua produção literária. Segundo ele, no contexto de rupturas políticas dos primeiros anos da República brasileira, em que viveu Arinos, o autor defendia a continuidade do passado e encontrava nos costumes e histórias do sertão a identidade profunda da nação.

Lazzari (2008) adiciona que Arinos tinha como motivação, ao escrever literatura, mais do que a necessidade de dar testemunho da realidade que conhecera de perto. Para Arinos, “a arte tinha a ‘missão social’ de expressar a realidade e revelar o ‘sentimento coletivo’ de um povo. Era o valor da autenticidade e, portanto, da nacionalidade que deveria orientar a literatura [...]” (Lazzari, 2008, p. 3).

²² Biografia disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/afonso-arinos>. Acesso em 10 ago. 2024.

Neves (2021) ressalva que, embora próximo da realidade que apresentava em suas obras, Arinos retratava uma realidade que não era compatível a sua classe social. Ele fazia parte de uma classe social hegemônica que retratou personagens e temas populares em sua literatura. Essa elite, conforme aponta Neves (2021, p. 03), “[...] se distinguia pelo grau de escolaridade num país de baixos índices de alfabetização que já utilizava a linguagem popular em sua literatura, tendo como protagonistas de seus contos e romances homens e mulheres do povo – a gente simples do sertão”. Além de Afonso Arinos, Neves (2021) menciona outros autores que se enquadram nesse fazer literário, cujos temas se voltam para os personagens populares e regionais, como Simões Lopes Neto, que publicou *Contos Gauchescos*, e Valdomiro Silveira, escritor paulista que publicou *Caboclos*.

Lazzari (2008) também aponta para a diferença entre Arinos e os tipos sertanejos que ele admirava. No entanto, conforme Lazzari (2008), apesar de seus hábitos e gostos aristocráticos, o escritor também se tornou famoso por sua paixão por viajar sertão adentro na companhia de tropeiros e jagunços, para escutar suas histórias e apreciar seus costumes.

A escolha por narrar histórias de personagens do sertão e valorizar as tradições rurais e o passado nacional, segundo Lazzari (2008), fez com que Arinos destoasse dos valores do contexto literário dos fins do século XIX, a “belle époque”, a qual apresentava desejos de progresso e sofisticação urbana à moda europeia. O que entusiasmava o escritor, afirma Lazzari (2008), era a possibilidade de dar visibilidade às peripécias de homens e mulheres sertanejos do centro do Brasil, uma vez que acreditava que neles residia a força e a vitalidade que, lapidada pelo tempo e pelo progresso, viriam a ser a matriz de um caráter nacional original e verdadeiramente brasileiro.

Seus personagens, conforme acrescenta Lazzari (2008), capatazes, tropeiros, jagunços, mulatos arredios e escravos fugidos, surgem, frequentemente, como protagonistas em cenas violentas, porém sem que se perceba qualquer condenação moral a suas atitudes, e até verifica-se uma certa simpatia por parte do narrador.

Afonso Arinos não enxergava nos tipos rudes do sertão apenas mais um modelo de herói romântico ou então espécimes do naturalismo científico então em voga. Ele tinha uma clara convicção de que aqueles eram autênticos brasileiros, o verdadeiro “povo” de uma nação em formação, vivendo à margem do tão louvado progresso (Lazzari, 2008, p. 4).

É evidente, na obra de Arinos, que o autor tinha como interesse dar visibilidade ao que ele considerava como verdadeiro “povo” brasileiro, distanciando-se dos ideais estéticos e das explicações de cunho científico que se espalhavam no fazer literário do país. Além disso, em

vez de tratar de temas das metrópoles, que no início da República se desenvolviam e eram polo de produção literária e de movimentação artística, voltava o seu olhar para os lugares recônditos do país, afirmando, assim, a necessidade de dar atenção aos sertanejos que viviam abandonados à própria sorte.

Nesse tocante, verifica-se a atenção que Arinos dedicava à descrição dos ambientes onde seus heróis viviam ou passavam. Em suas narrativas o autor retrata os ambientes com detalhes, descrevendo diversos elementos, como a vegetação, os animais, as construções e propriedades rurais com as quais os personagens interagem. O espaço em que se desenvolvem as histórias, portanto, tem notável importância para a narrativa, uma vez que os personagens “parecem fundir-se com as forças incontrolláveis da natureza que os cercam e são capazes de praticar tanto crimes brutais como gestos de grandeza” (Lazzari, 2008, p. 4).

Bosi (2006) situa a obra de Arinos no regionalismo que surge entre o romantismo e o modernismo. De acordo com o autor, Arinos é o primeiro escritor regionalista de real importância a considerar no período considerado como pré-modernista, e sua obra “*Pelo sertão*” é constituída de histórias e quadros sertanejos, cujo brilho descritivo é inegável.

Para Bosi (2006), uma das principais características estéticas de Arinos é o brilho descritivo em suas produções, descrevendo principalmente as paisagens e os ambientes que encerram suas narrativas. Acrescenta, também, que, no afã de caracterizar as paisagens e os ambientes, Arinos, muitas vezes, acaba distraindo o leitor, pela carga descritiva que apresentam seus textos.

Ademais, o autor afirma que em *Pelo Sertão* destaca-se a face regionalista, uma vez que, nesta obra, Arinos

soube comunicar com exatidão e contido sentimento a vida agreste dos tropeiros, campeiros e capatazes, pintando-lhes os hábitos, as abusões, o fundo moral a um tempo ingênuo e violento. Soube, além disso, visualizar como poucos a paisagem mineira [...] (Bosi, 2006, p. 210).

No que se refere à narração, Bosi (2006) afirma que os momentos altos de Arinos são aqueles em que o autor expressa a vida à superfície dos fatos com simplicidade, e na qual seu estilo se enquadra acima da transcrição folclórica e abaixo da intuição profunda da condição humana do tipo regional. Segundo o autor, esses momentos de “equilíbrio literário” reputam a Arinos o título de bom escritor, que até mesmo os modernistas reconheceram.

No tocante à influência de Afonso Arinos sobre outros escritores, Lazzari (2008) explica que suas histórias inspiraram não só o nacionalismo dos modernistas paulistas, mas também uma geração de literatos regionalistas, em especial mineiros, ao longo do século XX.

Lazzari (2008) comenta, ainda, sobre uma conferência que Arinos pronunciou em Belo Horizonte um ano antes de sua morte, intitulada *A unidade da pátria*, na qual o autor reforçava que o que mantinha a unidade do país era o povo simples, que migrava de diferentes regiões e costumes diversos, e que unia esforços para desbravar sertões e constituir o domínio do território nacional. Segundo o autor, essa comunhão de diferentes regiões do país como característica de nacionalidade havia sido representada no conto “Assombramento”.

3.2 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Para o desenvolvimento da análise, optamos pela abordagem qualitativa, que apresenta como foco a interpretação de fenômenos sociais inseridos em um contexto (Bortoni-Ricardo, 2008). Minayo (2001) postula que essa abordagem não lida com aspectos quantificáveis, mas trabalha com o universo de significados, crenças, valores e atitudes, isto é, fenômenos que não são passíveis de serem analisados a partir da operacionalização de variáveis.

A análise se orienta por uma perspectiva analítico-descritiva, que objetiva aprofundar a descrição de uma determinada realidade e tem como base a percepção de um fenômeno em um contexto (Triviños, 1987); e pelo paradigma interpretativista, que, conforme Bortoni-Ricardo (2008), não tem como foco descobrir leis universais por meio de dados estatísticos, mas sim estudar em detalhes uma situação específica. Desse modo, os dados gerados são analisados e interpretados qualitativamente, com base em uma perspectiva analítico-descritiva e interpretativa.

Ao abordarmos a referência como uma possibilidade de análise de aspectos do texto narrativo, nesta pesquisa adotamos como perspectiva teórica a Linguística Textual. Essa perspectiva teórica compreende que o sentido das palavras e textos são situados social, histórica e culturalmente e que os interlocutores estabelecem uma negociação para o estabelecimento de sentidos. Segundo Koch (2004), os interlocutores interagem por meio de textos e dialogicamente constroem os sentidos. O texto constitui-se como um processo que se dá pelas escolhas realizadas pelo produtor do texto, a partir de suas percepções, seus saberes, sua representação do mundo e dos conhecimentos do leitor que são ativados no contexto comunicativo.

Aqui consideramos um texto pertencente ao gênero conto fantástico, cujas características se mostram estáveis, a considerar o período de produção e a especificidade do contexto narrado. Verificamos que tanto a realidade retratada quanto a linguagem utilizada pelo autor fazem referência a uma cultura rural, antiga, sertaneja, que se diferencia muito da

atualidade. Desse modo, ao longo da leitura do texto e da sua análise, constatamos a necessidade de elaborar um Glossário (Apêndice 1, p. 136) que permitisse melhor compreender os termos e contextos apresentados.

Para levar a cabo os objetivos definidos para esta dissertação, após a seleção do conto para análise, identificamos as ocorrências de meronímias, a fim de observar de que modo se organizam as cadeias referenciais no conto.

A análise qualitativa do *corpus* foi dividida em duas etapas. Na primeira etapa da análise, disposta na Subseção 4.1, foram mapeadas as ocorrências de anáforas por meronímia e foi proposta uma classificação das ocorrências, pautada nos tipos de meronímias postuladas por Winston, Chaffin e Herrmann (1987).

Uma vez que o conto *Assombramento* se divide em quatro capítulos, optamos por elaborar esta etapa de análise considerando os três primeiros capítulos, tendo em vista que neles encontramos um número relevante de ocorrências do fenômeno que analisamos.

Para cada capítulo analisado, são apresentados excertos que exemplificam as ocorrências de anáforas meronímicas; ao final da análise de cada capítulo, é apresentada uma tabela com as anáforas analisadas. A escolha dos excertos deveu-se à presença de ocorrências representativas do fenômeno analisado, e que pudessem dar suporte à classificação proposta dos tipos de meronímia. Foi inserida numeração sequencial das linhas, a fim de facilitar a identificação dos fenômenos analisados.

Consideramos para análise as meronímias que se relacionam diretamente ao desencadeamento do assombramento, isto é, ao conflito do conto. Sendo assim, há ocorrências que não serão analisadas, embora formem parte da cadeia referencial analisada. No entanto, todos os casos de anáforas meronímicas mapeados estão realçados em negrito e podem ser verificados no texto completo e nos esquemas apresentados nos Apêndice 2 (p. 129).

Na segunda etapa da análise, comparamos os usos das meronímias mediante a estrutura do conto. Para isso, verificamos a relação entre os tipos de meronímias e as sequências tipológicas. Nesse momento de análise, adotamos como base teórica a classificação das sequências tipológicas proposta por Adam (2019).

Delimitamos para análise as cadeias referenciais motivadas a partir do objeto de discurso *uma tapera*²³. Essa delimitação decorre da observação de que esses elementos descritivos se relacionam com características específicas do gênero conto fantástico, em

²³ Os objetos de discurso analisados no *corpus* desta pesquisa são destacados em negrito.

questão, especificamente, que se referem ao ambiente²⁴ da narrativa. Assim, consideramos esses objetos de discurso representativos, em virtude de sua contribuição quanto à estrutura do conto fantástico e à progressão textual.

É importante ressaltar que o sentido do termo *tapera* flutua ao longo do texto, ora referindo-se ao ambiente como um todo, ora especificando a casa assombrada, onde ocorrem as situações de assombração com o protagonista. Para fins de análise, foi necessário, então, definir qual dos dois sentidos adotaríamos. Inicialmente, para melhor compreensão do termo, buscamos defini-lo a partir do seu sentido dicionarizado, considerando o contexto apresentado no conto.

O Dicionário Michaelis *online* assim apresenta a definição de “tapera”:

ta·pe·ra
sf
1 Vilarejo abandonado.
2 Casa ou propriedade rural abandonada, geralmente em ruínas e tomada pelo mato: “Terminada definitivamente a luta, Chico voltou ao pago, reconstruiu a sua casa, que na sua ausência quase virara tapera, e tratou de refazer aos poucos o seu rebanho bovino [...]” (EV).
3 POR EXT Qualquer local destruído e de péssima aparência (Michaelis, s. d.).

Definição semelhante encontramos no dicionário Aulete digital:

(ta.pe.ra)
[é]
sf.
1. Bras. Habitação abandonada: "Hoje que o engenho caiu, o gado dos vizinhos rebentou as porteiras, as casas são taperas, o Mendonça vai passando as unhas nos babados." (Graciliano Ramos, São Bernardo)
2. Lugar feio, desolado, destruído.
3. Fazenda abandonada, coberta de mato, em ruínas [...] (Aulete digital, s. d.).

Outra definição, encontrada no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, compreende o termo como: “tapera *s.f.* 1 aldeamento ou povoação abandonada 2 residência ou fazenda em ruínas, tomada pelo mato 3 *p.ext.* qualquer local destruído, de mau aspecto [...]” (Houaiss, 2001, p. 2670).

Observamos traços em comum entre as acepções anteriormente apresentadas, quais sejam, do termo *tapera* referir-se a uma propriedade ou residência abandonada e em mau

²⁴ Consideramos aqui a noção de ambiente que corresponde ao espaço relacionado com as características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem os personagens, conforme proposto por Gancho (2006).

aspecto de conservação. Verificamos, também, que o termo conserva traços de sua etimologia, do tupi, conforme podemos verificar em Navarro (2013, p. 462), “*tapera (etim.- aldeia que foi)* (s.) aldeia em ruínas, aldeia extinta; aldeia destruída [...]”. O autor, em nota, acrescenta também que esse sentido antigo é menos conhecido atualmente, sendo o sentido de casa em ruínas ou casebre abandonado o mais usual nos dias de hoje

Após essa investigação inicial, voltamos nosso olhar para os indícios que o conto nos oferece, no que se refere à delimitação do termo. No primeiro capítulo, há a descrição de um ambiente por um aspecto amplo, o que nos faz considerar, inicialmente, que o termo se refere à propriedade rural. A partir da introdução de *uma tapera*, observamos que outros objetos de discurso vão sendo apresentados, configurando um espaço similar a uma fazenda, conforme se pode verificar no exemplo a seguir. Ressaltamos em sublinhado a descrição de alguns elementos que compõem o ambiente, considerando o aspecto amplo.

À beira do caminho das tropas, num tabuleiro grande, onde cresciam a canela-d'ema e o pau-santo, havia *uma tapera*. A velha casa assombrada, com grande escadaria de pedra levando ao alpendre, não parecia desamparada. O viandante a avistava de longe, com a capela ao lado e a cruz de pedra lavrada, enegrecida, de braços abertos, em prece contrita para o céu. Naquele escampado onde não ria ao sol o verde escuro das matas, a cor embaçada da casa suavizava ainda mais o verde esmaiado dos campos. E quem não fosse vaqueano naqueles sítios iria, sem dúvida, estacar diante da grande porteira escancarada, inquirindo qual o motivo por que a gente da fazenda era tão esquiva que nem ao menos aparecia à janela quando a cabeçada da madrinha da tropa, carrilhonando à frente dos lotes, guiava os cargueiros pelo caminho afora.

Por outro lado, à medida que o conto avança, verificamos momentos em que há uma distinção entre partes específicas da fazenda.

- Vá *lá* à tapera enquanto é dia e arme a rede na sala da frente. Enquanto isso, *aqui* também se vai cuidando do jantar...

Esse exemplo é uma fala do protagonista Manuel, em momento que está no rancho, instalação localizada à beira da estrada e onde se abriga a sua tropa. Observamos que há uma contraposição expressa por *lá* e *aqui* que separa a tapera (lugar para onde Manuel vai se dirigir posteriormente) e o rancho (lugar em que ele está no momento em que fala).

No entanto, observamos, ainda, que quando Manuel chega “*lá* à tapera”, antes de adentrar a casa principal, vai passando pelas dependências da tapera, como verificamos no seguinte trecho:

Lá chegando, penetrou no pátio pela grande porteira escancarada.

Era noite.

Tateando com o pé, reuniu um molho de gravetos secos e, servindo-se das palhas e da binga, fez fogo. Ajuntou mais lenha arrancando paus de cercas velhas, apanhando pedaços de tábuas de peças em ruína, e com isso, formou uma grande fogueira. Assim alumiado o pátio, o arrieiro acendeu o rolo e começou a percorrer as estrebarias meio apodrecidas, os paióis, as senzalas em linha, uma velha oficina de ferreiro com o fole esburacado e a bigorna ainda em pé.

A partir desses indícios e das acepções possíveis para o termo *tapera*, decidimos considerar, nas análises, o objeto de discurso *uma tapera* de forma ampla, portanto, referindo-se a todos os espaços descritos dessa fazenda abandonada.

Essa decisão permite que consideremos *uma tapera* como holonímia em relação a objetos de discurso que são ativados ao longo do texto. Internamente à cadeia referencial decorrente dessa relação, outros objetos de discurso se constituem, ao mesmo tempo, como merônimos de *uma tapera*, e holônimos de outros.

Também foram consideradas, na análise, as pistas textuais presentes no cotexto, que contribuem para a constituição e avaliação dos objetos de discurso selecionados. Assumimos que não se pode tomar isoladamente a expressão referencial, já que, na análise do processo complexo que é a referenciação, pistas textuais e a predicação, fornecidas pelo produtor do texto, oferecem sentidos e direcionam a construção das expressões referenciais pelo leitor.

Isso não significa que a expressão referencial é deixada em segundo plano ou desconsiderada. Pelo contrário, analisamos as expressões referenciais de forma integrada ao entorno, observando as atribuições que determinadas pistas textuais revelam na (re)construção dos objetos de discurso em foco. Em vista disso, quando nos referimos aos objetos de discurso, são destacadas suas características principais ou aspectos relevantes do contexto, a quando sejam relevantes para o processo de retomada por meronímias.

4 ANÁLISE

Nesta seção, procedemos à análise das anáforas meronímicas recorrentes no *corpus* selecionado, a partir da discussão sobre a relação entre o processo de referenciação e a construção do gênero conto fantástico. Na subseção 4.1, apresentamos a primeira etapa de análise, na qual mapeamos e classificamos as anáforas meronímicas analisadas. Na subseção 4.2 apresentamos a segunda etapa de análise, na qual refletimos sobre os tipos de meronímias presentes no texto e a sua relação com as sequências tipológicas e com a estrutura do gênero.

4.1 PROCESSOS REFERENCIAIS NO CONTO *ASSOMBRAMENTO*

Nesta subseção, analisamos as ocorrências de meronímias em cada capítulo do conto *Assombramento*. Ressaltamos, inicialmente, que a ativação de *Assombramento* (título) e de ‘História do Sertão’ (subtítulo) estabelecem sentidos e antecipam expectativas do leitor sobre como a história pode vir a se desenvolver. Dessa forma, podem despertar no leitor seus conhecimentos prévios sobre sertão²⁵, ambiente rural, histórias contadas, assombração, entre outros. Podemos recuperar aqui a discussão sobre critérios de textualidade de Koch e Travaglia (2001), que apontam que título, autor e início do texto avançam expectativas tanto sobre o conteúdo como sobre a forma do texto. O leitor, a partir desses elementos, pode criar hipóteses sobre como o texto se desenvolverá, hipóteses que poderão ou não ser confirmadas posteriormente.

Com base na taxonomia de Winston, Chaffin e Herrmann (1987) para as relações parte-todo, consideramos nesta análise que **uma tapera**²⁶, objeto de discurso ativado no primeiro parágrafo do conto, funciona como a unidade referencial central, holonímia, a partir da qual outros elementos espaciais e arquitetônicos são progressivamente introduzidos no texto, os quais analisamos como meronímia.

²⁵ Entendemos, nesta pesquisa, sertão como o interior do país, correspondente às áreas rurais, em oposição ao litoral e às grandes cidades do período em que se produz o conto, conforme propõe Gaburo (2009). Segundo o autor, criou-se uma tensão entre litoral-sertão, naquele período, decorrente da “polarização da elite intelectual entre a valorização do urbano de um lado e do outro a valorização do sertão e do sertanejo com o sinal da autenticidade” (Gaburo, 2009, p. 10).

²⁶ Reforçamos, aqui, que entendemos o termo **tapera** em um aspecto amplo, que se refere à propriedade/fazenda rural abandonada e descuidada em que se desenvolve a narrativa.

4.1.1 Conto *Assombramento*: análise do capítulo I

No capítulo inicial do conto, o narrador procede a uma descrição geral do espaço, uma fazenda abandonada no meio do sertão, e dos personagens, tropeiros, que frequentam esse espaço. O ambiente da narrativa – que, conforme Gancho (2006), corresponde ao espaço relacionado com as características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem os personagens – é descrito a partir de diversos elementos, de modo que é possível verificá-lo como um lugar assombrado, um ambiente em que os viajantes evitam parar, por causa das inúmeras histórias de almas perdidas e de medo que são contadas. Além disso, por ser um lugar no meio do sertão – como se anuncia no subtítulo do conto, ‘História do Sertão’, e considerando-se o período histórico em que foi escrito, o início da República no Brasil, pode-se entender que está afastado em um meio rural, distante de centros urbanos e, até mesmo, de outras fazendas, de modo que, em caso de qualquer dificuldade, não seria possível ou fácil buscar auxílio.

No início do conto, observamos que há quatro ativações: 1. Título (*Assombramento*); 2. Subtítulo (*História do Sertão*) (linha 1); 3. Primeira ativação no corpo do texto (a beira do caminho das tropas) (linha 2); 4. um tabuleiro grande: 4.1 a canela-d'ema; 4.2 o pau-santo; 4.3 uma tapera; 4.4 A velha casa assombrada (linhas 2-3). Até esta parte do texto, é possível observar que **uma tapera** (linha 3) e **A velha casa assombrada** (linha 3) recebem uma relação meronímica que se estenderá por todo o texto. Por isso, ressaltamos a importância dessa relação para a progressão textual e, conseqüentemente, para esta análise.

ASSOMBRAMENTO

Afonso Arinos

1 História do Sertão

2 À beira do caminho das tropas, num tabuleiro grande, onde cresciam a canela-
 3 d'ema e o pau-santo, havia **uma tapera**. **A velha casa assombrada**, com **grande escadaria**
 4 **de pedra** levando ao **alpendre**, não parecia desamparada. O viandante a
 5 avistava de longe, com **a capela** ao lado e **a cruz de pedra lavrada**, enegrecida, de braços
 6 abertos, em prece contrita para o céu. Naquele escampado onde não ria ao sol o verde
 7 escuro das matas, **a cor embaçada da casa** suavizava ainda mais o verde esmaiado dos
 8 campos.

9 E quem não fosse vaqueano naqueles sítios iria, sem dúvida, estacar diante da
 10 grande porteira escancarada, inquirindo qual o motivo por que **a gente da fazenda** era tão
 11 esquiva que nem ao menos aparecia à **janela** quando a cabeçada da madrinha da
 12 tropa, carrilhonando à frente dos lotes, guiava os cargueiros pelo caminho a fora.

13 Entestando com a estrada, **o largo rancho de telha**, com **grandes esteios de aroeira**
 14 **e mourões cheios de argolas de ferro**, abria-se ainda distante da casa, convidando o
 15 viandante a abrigar-se nele. No chão havia ainda uma trempe de pedra com vestígios de
 16 fogo e, daqui e dacolá, no terreno acamado e liso, esponjiadouros de animais vagabundos.
 17 Muitas vezes os cargueiros das tropas, ao darem com o rancho, trotavam para lá,

Verificamos a introdução do objeto de discurso **uma tapera**, na linha 3. Essa tapera é descrita como localizada em um tabuleiro²⁷ onde crescem espécies vegetais típicas do sertão, tais como a canela-d'ema e o pau-santo. Podemos observar que a escolha lexical **tapera** promove uma categorização do ambiente que evidencia o abandono e a decadência da propriedade e ativa conhecimentos de mundo de uma realidade especificamente brasileira e sertaneja.

Na sequência, na linha 3, ancorada em **uma tapera** há a introdução do objeto de discurso **A velha casa assombrada**, merônimo que se caracteriza como *componente-objeto integral*, uma vez que constitui o ambiente principal da tapera.

²⁷ De acordo com o dicionário Michaelis *online*, dentre outras acepções, o termo *tabuleiro* é um regionalismo da região de Minas Gerais, significando “Planalto de superfície irregular, separado de outro similar por escarpas íngremes” (Michaelis, s.d.). Esse termo também está relacionado no Glossário, disponível no Apêndice 1 (p. 126).

Em seguida, observamos a ativação de **grande escadaria de pedra e o alpendre**, nas linhas 3 e 4. Esses dois objetos de discurso suscitam duas possibilidades de análise: (i) como merônimo de **a casa assombrada**, e assim podem ser entendidos como merônimos do tipo *componente-objeto integral*, de modo que se enfoca sua função de acesso à casa; (ii) como merônimo de **uma tapera**, e assim podem ser entendidos como merônimos do tipo *lugar-área*, enfatizando sua participação na constituição do ambiente de forma ampla. Embora ambas as análises sejam válidas, consideramos como mais produtora a análise (i), uma vez que a escadaria está diretamente vinculada à casa assombrada. Em casos semelhantes, no decorrer da análise, observamos que merônimos de **uma tapera** se configuram como holônimos de outros objetos de discurso ativados na cadeia referencial. Optamos, nestes casos, por analisar a relação entre o merônimo e seu holônimo direto, assim como na análise (i) supracitada.

Os objetos de discurso **a capela e a cruz de pedra lavrada enegrecida, de braços abertos, em prece contrita para o céu**²⁸, introduzidos na linha 5, podem ser classificados como merônimos do tipo *lugar-área*. Esses elementos religiosos são descritos como próximos à casa, “ao lado” dela, constituindo-se como parte do todo abrangente da propriedade.

Até esta parte da narrativa, podemos observar a imputação de características humanas ao ambiente, o que se revela nos modificadores do merônimo **a cruz de pedra lavrada enegrecida, de braços abertos, em prece contrita para o céu** e em “Naquele escampado que não ria ao sol o verde escuro das matas” (linhas 6-7). Verificamos que estar de braços abertos e a capacidade de rir são características tipicamente humanas, e sua atribuição ao ambiente faz com que ele se antropomorfize, o que faz da casa e daquilo que a cerca vivo e humano, conforme Pimenta (2022). Considerando o título do conto e a recategorização da tapera como velha e assombrada, percebemos que a descrição desse espaço com características humanas pode se mostrar assustadora, fora do comum, de modo que já se apresenta algo de misterioso.

Na linha 7, há a ativação do merônimo **a cor embaçada da casa**, que poderíamos classificar como do tipo *material-objeto* de **a casa assombrada**. No entanto, essa classificação seria parcial, uma vez que esse tipo de relação meronímica expressa a ideia de que uma substância/ingrediente constitui outra substância/ingrediente, e que, nesse caso, a

²⁸ É pertinente salientar que diferentes elementos religiosos e simbólicos aparecem no conto. Como não nos atemos a análise desses elementos com profundidade, sugerimos a consulta dos trabalhos de Andrade (2013), que faz uma análise comparativa entre o conto *Assombramento* e os relatos da Paixão de Jesus presentes nos evangelhos do Novo Testamento; e Pimenta (2022), que analisa aspectos da narrativa do conto referentes à natureza do medo e do horror, da perturbação da mente, de símbolos e de superstições.

parte e o todo são indissociáveis. Podemos considerar a indissociabilidade da cor de um objeto específico, uma vez que esta seria uma propriedade sua, mas não é possível afirmar que ela se configura como uma substância ou ingrediente.

O objeto de discurso **A gente da fazenda** é introduzido na linha 10, e pode ser classificado como um merônimo do tipo *componente-objeto integral* de **uma tapera**, em virtude de que uma propriedade rural, de forma geral, pressupõe habitantes, que seriam uma parte desse todo. Observamos que a expressão nominal apresenta o modificador **da fazenda**, que estabelece a relação com a tapera, mas expressa outra instrução de sentido – de que a fazenda era habitada em algum momento, antes de seu abandono e de tornar-se tapera.

Nas linhas 13 e 14, a cadeia referencial se amplia com a introdução dos merônimos **o largo rancho de telha, grandes esteios de aroeira e mourões cheios de argolas de ferro**. O rancho é narrado como um lugar de pouso de viajantes, que está distante da casa, mas também constitui o todo da tapera, devendo ser classificado como *lugar-área*. Por sua vez, os objetos de discurso **grandes esteios de aroeira e mourões cheios de argolas de ferro** estabelecem relação parte-todo com o rancho, são estruturas de sustentação da edificação, de modo que sua classificação é de *componente-objeto integral*.

Constatamos, no capítulo I do conto, a caracterização de um ambiente rural, que está abandonado e onde os viajantes não costumam parar, em virtude das histórias de assombração que se contam a respeito do lugar. Também são apresentados os personagens do conto: o grupo de tropeiros, Manuel Alves, o protagonista da história, e Venâncio, seu “malungo de sempre”.

Nesse contexto, ao chegar à tapera, Manuel Alves decide que pousará na casa assombrada, e para isso pede a seu companheiro Venâncio que amarre sua rede na sala da frente da casa.

85	E daí a pouco, veio com a rede cuiabana bem tecida, bem rematada por longas
86	franjas pendentes.
87	– Que é que vossemecê determina agora?
88	– Vá lá à tapera enquanto é dia e arme a rede na sala da frente . Enquanto
89	isso, aqui também se vai cuidando do jantar...

Observamos, no excerto acima, na linha 88, a introdução do objeto de discurso **a sala da frente**, que se ancora também em **a casa assombrada**, e pode ser analisada como uma

meronímia *componente-objeto integral*, considerando-se sua relação como parte componente da estrutura da casa.

No quadro a seguir, estão dispostos os objetos de discurso analisados, conforme sua classificação com relação ao tipo de meronímia.

Quadro 2 - Meronímias analisadas no Capítulo I do conto *Assombramento*

Ativação	Componente-objeto integral	Lugar-área
uma tapera	A velha casa assombrada	
		a capela
		a cruz de pedra lavrada, enegrecida, de braços abertos, em prece contrita para o céu
		o largo rancho de telha
A velha casa assombrada	grande escadaria de pedra	
	o alpendre	
	a cor embaçada da casa	
	a gente da fazenda	
	a janela	
	a sala da frente	
o largo rancho de telha	grandes esteios de aroeira	
	mourões cheios de argolas de ferro	

Fonte: Elaborado pela autora.

No primeiro capítulo, o narrador faz uma descrição ampla do ambiente da fazenda onde se localiza a tapera. Assim, inúmeros objetos de discurso vão sendo introduzidos, inseridos na cadeia referencial de **uma tapera**. Ficam em foco neste capítulo dois espaços da fazenda: a velha casa assombrada, ambiente principal e mais importante para o conflito do conto, e o rancho, edifício mais próximo da estrada, espaço destinado para o pouso dos viajantes e dos seus animais, mas que, neste caso, não é muito convidativo como se verifica pelas histórias que o povo conta.

Nesse tocante, retomamos o que menciona Silva (2008) a respeito da preocupação de Arinos em retratar em sua obra o ambiente sertanejo e os tipos que aí se encontram ou passam. No conto, podemos encontrar descrição de elementos da flora, como “canela-d’ema” e “pau santo”; elementos relacionados ao ambiente rural, como “rancho de telha”, “esteios de aroeira e mourões cheios de argolas de ferro”, que caracterizam o edifício onde os viajantes costumavam pernoitar e amarrar seus animais à noite; elementos e vocabulário relacionados ao mundo vaqueano, como “arrieiro”, o chefe do grupo, e “os cargueiros da tropa”, que se referem aos burros que levavam as cargas dos tropeiros, entre outros.

4.1.2 Conto *Assombramento*: análise do capítulo II

No capítulo II, observamos uma mudança de perspectiva da narrativa, e o protagonista Manuel sai de foco, enquanto o grupo de tropeiros e suas atividades no início da noite passam a ser narrados. O ambiente que fica em evidência é o rancho, onde os personagens se abrigam e preparam o jantar. Observamos, no início do primeiro parágrafo, na linha 129, a introdução do merônimo **o pé direito do rancho**²⁹. Esse merônimo se classifica como *componente-objeto integral* de **o largo rancho de telha** introduzido no capítulo I do conto.

127 II

128 Enoitara-se o escampado e, com ele, o rancho e a tapera. O rolo de cera, há pouco
129 aceso e pregado ao **pé direito do rancho**, fazia uma luz fumarenta. Embaixo da tripeça, o
130 fogo estalava ainda. De longe vinham aí morrer as vozes do sapo-cachorro que latia lá
131 num brejo afastado, sobre o qual os vaga-lumes teciam uma trama de luz vacilante. De cá
132 se ouvia o resfolegar da ~~mulada~~ pastando, espalhada pelo campo. E o cincerro da
133 madrinha, badalando compassadamente aos movimentos do animal, sonorizava aquela
134 grave extensão erma.

Mais próximo do fim do capítulo II, constatamos a introdução de outro merônimo: **a beira do rancho** (linha 199). Como se verifica no modificador desta expressão nominal, a relação de parte-todo estabelecida se dá em relação ao rancho. Classificamos esta meronímia como *lugar-área*, uma vez que há uma relação entre um lugar específico – a beira – e um lugar abrangente – o rancho. A observação de Chaves (2013, p. 208) é importante para a interpretação desse tipo de meronímia, quando ele explica que este tipo de merônimo apresenta “fronteiras algo subjetivas”. Seria difícil precisar os limites da beira de um rancho, mas é possível considerar que existe uma fronteira entre beira e o restante do lugar.

²⁹ Pé direito, na construção civil e na arquitetura, refere-se à altura de um pavimento, do piso ao teto ou à altura da coluna ou do pilar sobre o qual se apoia um arco, uma abóbada ou uma armação de madeira (Michaelis, s.d.). No entanto, no conto, verifica-se que este termo está sendo usado para nomear uma parte do rancho, uma vez que há um rolo de cera pregado a ele.

- 199 Os tropeiros pularam dos lugares, precipitando-se confusamente para **a beira do rancho.**
 200 Mas o Venâncio acudiu logo, dizendo:
 201 – Até aí vou eu, gente! Dessas almas eu não tenho medo. Já sou vaqueano velho e
 202 posso contar. São as antas-sapateiras no cio. Disso a gente ouve poucas vezes, mas ouve.
 203 Vocês têm razão: faz medo.

Neste capítulo do conto, verificamos apenas duas ocorrências do fenômeno que analisamos. No entanto, é interessante observar o caráter documental que apresenta com relação ao sertão, como se pode verificar nas linhas 130 e 131 com a menção a “sapo-cachorro” e os “vaga-lumes”, animal e inseto característicos da região, bem como as metáforas usadas pelo autor, que proporcionam um enriquecimento de sentidos para o texto, tais como “os vaga-lumes teciam uma trama de luz vacilante” ou “o cincerro da madrinha, badalando compassadamente aos movimentos do animal, sonorizava aquela grave extensão erma” (linhas 131-134). Há a produção de efeitos sinestésicos por meio da descrição de sons que se relacionam ao espaço, como a badalada do cincerro sonorizando o ambiente ermo.

Outra característica relevante desse capítulo é a retratação dos costumes dos tropeiros que vêm de diferentes regiões do país, como um tocador do Ceará, Joaquim Pampa, do Sul do país, e o próprio Manuel Alves, que é cuiabano. O autor retrata seus sentimentos e suas histórias, além de seus costumes, como acender fogueira e tocar viola.

Chama a atenção a maneira heroica como o narrador descreve seus personagens e, novamente, como há uma preocupação em sua narrativa de dar voz aos “filhos mais afastados desta grande pátria”, a essa população que vivia nas regiões mais recônditas do país e que também percorria essas regiões, população que o autor considerava como verdadeiro brasileiro.

Esse capítulo é importante, também, porque nele acontece um primeiro susto entre os personagens, quando escutam, em meio às histórias de assombração que contam, “um gemido agudo fortíssimo, atroando os ares como o último grito de um animal ferido de morte”. Todos se sobressaltam, mas Venâncio explica que o som era das antas-sapateiras, típicas da região, o que de certa forma alivia os viajantes, que seguem a sua noite.

Segundo Pimenta (2022), apesar da explicação científica dada pelo personagem ao grito aterrorizante, esse evento visa ao primeiro susto no leitor. O sobressalto dos personagens contagia quem lê, transmitindo-lhe as sensações; o leitor, ao se imaginar na cena, pode pressentir o susto que levaria e inclusive as reações físicas de seu corpo, tais como eriçar de pelos, olhos arregalados, estado de alerta diante daquele som (Pimenta, 2022).

No quadro a seguir, estão dispostos os objetos de discurso analisados, conforme sua classificação com relação ao tipo de meronímia.

Quadro 3 - Meronímias analisadas no Capítulo II do conto *Assombramento*

Ativação	Componente-objeto integral	Lugar-área
o largo rancho de telha (Capítulo I)	o pé direito do rancho	
		a beira do rancho

Fonte: Elaborado pela autora.

4.1.3 Conto *Assombramento*: análise do capítulo III

No Capítulo III, o foco da narrativa é deslocado para a ida de Manuel Alves à casa assombrada e dos eventos que ali ocorrem. Conforme se verifica no primeiro capítulo do conto, a descrença em assombração misturada com o destemor e a valentia é o que faz com que o protagonista Manuel Alves se dirija à velha casa assombrada, na intenção de comprovar que não há nada lá que o possa assustar.

Esse capítulo é o mais longo do conto; por esse motivo, selecionamos excertos que consideramos apresentar número significativo de anáforas para a análise, conforme parâmetros estabelecidos nos procedimentos metodológicos desta pesquisa.

No excerto a seguir, a parte inicial do capítulo em questão, observamos uma retomada de **uma tapera**, introduzida no capítulo I do conto, por meio da expressão nominal definida *a tapera*, na linha 208, que repete o núcleo do objeto de discurso que retoma. Ainda que a anáfora seja correferencial, sua ocorrência apresenta um objeto de discurso que foi acrescido de diversas instruções de sentido, ao longo da narrativa, como de ser um ambiente mal-assombrado, onde coisas desconhecidas e sobrenaturais acontecem, entre outras.

205 III

206 Manuel Alves, ao cair da noite, sentindo-se refeito pelo jantar, endireitou para a
207 tapera, caminhando vagarosamente.

208 Antes de sair, descarregou os dois canos da garrucha num cupim e carregou-a de
209 novo, metendo em cada cano uma bala de cobre e muitos bagos de chumbo grosso. Sua
210 franqueira aparelhada de prata, levou-a também enfiada no correão da cintura. Não lhe
211 esqueceu o rolo de cera nem um maço de palhas. O arrieiro partira calado. Não queria
212 provocar a curiosidade dos tropeiros. Lá chegando, penetrou **no pátio pela grande**
213 **porteira escancarada.**

214 Era noite.

215 Tateando com o pé, reuniu um molho de gravetos secos e, servindo-se das palhas
216 e da binga, fez fogo. Ajuntou mais lenha arrancando paus de cercas velhas, apanhando
217 pedaços de tábua de peças em ruína, e com isso, formou uma grande fogueira. Assim
218 alumiado o pátio, o arrieiro acendeu o rolo e começou a percorrer **as estrebarias meio**
219 **apodrecidas, os paióis, as senzalas em linha, uma velha oficina de ferreiro com o fole**
220 **esburacado e a bigorna ainda em pé.**

221 – Quero ver se tem alguma coisa escondida por aqui. Talvez alguma cama de bicho
222 do mato.

As meronímias **o pátio** e **a grande porteira escancarada** (linhas 212-213) podem ser classificadas como *lugar-área* e *componente-objeto integral* de **uma tapera**, respectivamente. Ambas constituem partes do todo que é a tapera, porém a primeira estabelece uma relação espacial cujas fronteiras não se delimitam de modo específico, enquanto a segunda pode ser analisada como um componente que tem um funcionamento próprio, mas que se relaciona com o funcionamento da tapera.

Além disso, verificamos que o narrador usa os adjetivos *grande* e *escancarada* como modificadores da ‘porteira’, que dão indícios do abandono do local. Retomamos o comentário de Pimenta (2022), quando afirma que a casa se encontra aberta de maneira convidativa a qualquer pessoa ou ente que aí quisesse entrar, e que esses indícios, que se vão inserindo ao longo do texto, criam um ambiente sombrio e envolvente. Observamos, nesse sentido, que as escolhas lexicais para a descrição feita pelo narrador são estratégicas para provocar efeitos de medo que, aos poucos, vão levando o leitor a ficar alerta com o que pode vir a acontecer.

Entre as linhas 219 e 220, observamos a introdução dos objetos de discurso **as estrebarias meio apodrecidas, os paióis, as senzalas em linha e uma velha oficina de**

ferreiro com o fole esburacado. Estas ocorrências constituem merônimos do tipo *componente-objeto integral* de **uma tapera**.

Verificamos que a ativação desses objetos do discurso na narrativa acompanha o caminho que faz o personagem e descreve aquilo que ele encontra ao longo de sua trajetória até chegar à casa assombrada. Considerando-se o ano de produção/publicação desse texto, 1898, é possível relacionar os referentes *pátio, porteira, estrebaria, paiol, senzala* e *oficina de ferro* como partes integrantes de uma residência rural. Além disso, essas expressões nominais apresentam modificadores que realçam a imagem de abandono e de descuido que, no contexto do conto, configuram a tapera.

No excerto a seguir, a partir da linha 230, constatamos que as introduções de anáforas meronímicas, de forma geral, referem-se à casa assombrada. Observamos que a cadeia referencial se desenvolve à medida que Manuel Alves se movimenta pelos cômodos da casa. Verificamos, também, a ocorrência de situações que assustam ou surpreendem Manuel, que, aparentemente curioso, segue explorando.

230 Encaminhou para a escadaria que levava ao alpendre e que se abria em **duas**
 231 **escadas**, de um lado e de outro, como dois lados de um triângulo, fechando no alpendre,
 232 seu vértice. No meio da **parede** e erguida sobre **a sapata, uma cruz de madeira negra**
 233 avultava; aos pés desta, cavava-se **um tanque de pedra**, bebedouro do gado da porta,
 234 noutro tempo.

235 Manuel subiu cauteloso e viu **a porta aberta com a grande fechadura sem**
 236 **chave, uma tranca de ferro caída e um espreque de madeira** atirado a dois passos no
 237 **assoalho**.

238 Entrou. Viu na **sala da frente** sua rede armada e no canto da parede, embutido na
 239 **alvenaria, um grande oratório** com portas de almofada entreabertas. Subiu a **um banco**
 240 **de recosto alto**, unido à parede e chegou o rosto perto do oratório, procurando
 241 examiná-lo por dentro, quando um morcego enorme, alvoroçado, tomou surto, ciciando,
 242 e foi pregar-se **ao teto**, donde os olhinhos redondos piscaram ameaçadores.

243 – Que é lá isso, bicho amaldiçoado?

244 O arrieiro voltou-se, depois de ter murmurado as palavras de esconjuro e, cerrando
 245 **a porta de fora**, especou-a com firmeza. Depois, penetrou na casa pelo **corredor**
 246 **comprido**, pelo qual o vento corria veloz, sendo-lhe preciso amparar com a mão
 247 espalmada a luz vacilante do rolo. Foi dar na **sala de jantar**, onde **uma mesa escura e**
 248 **de rodapés torneados**, cercada de **bancos esculpidos**, estendia-se, vazia e negra.

249 O teto de estuque, oblongo e escantilhado, rachara, descobrindo **os caibros e**
 250 rasgando uma nesga de céu por **uma frincha de telhado**. Por aí corria uma goteira no
 251 tempo da chuva e, embaixo, **o assoalho podre** ameaçava tragar quem se aproximasse
 252 despercebido. Manuel recuou e dirigiu-se para **os cômodos do fundo**. Enfiando por um
 253 corredor que parecia conduzir à **cozinha**, viu, ao lado, **o teto abatido de um quarto**,
 254 cujo assoalho tinha no meio um montículo de escombros. Olhou para o céu e viu,
 255 abafando a luz apenas adivinhada das estrelas, um bando de nuvens escuras, roldando.
 256 Um outro quarto havia junto desse e o olhar do arrieiro deteve-se, acompanhando a luz
 257 do rolo no braço esquerdo erguido, sondando **as prateleiras fixas** na parede, onde uma
 258 coisa branca luzia. Era um caco velho de **prato antigo**. Manuel Alves sorriu para uma
 259 figurinha de mulher, muito colorida, cuja cabeça aparecia ainda pintada ao vivo na
 260 porcelana alva.

Na linha 230 é ativado o merônimo **duas escadas**, que se classifica como *componente-objeto integral* de a escadaria e, também, de **a casa assombrada**.

Entre as linhas 232 e 234, os merônimos **a parede, uma cruz de madeira e um tanque de pedra** também constituem meronímias de tipo *componente-objeto integral* com relação à casa. Tendo em vista a taxonomia de Winston, Chaffin e Herrmann (1987), podemos

verificar, também, que dentre esses merônimos, **a parede** é um componente necessário à estrutura física da casa. **Um tanque de pedra**, por sua vez, caracteriza-se como necessário por seu aspecto funcional de ser bebedouro do gado em outros tempos, quando havia ainda gente que vivia na fazenda. O referente **uma cruz de madeira** é um componente menos necessário à casa, mas que se configura como merônimo a partir do contexto textual, além de ter um aspecto simbólico e religioso importante para a composição do espaço e da ambientação.

Entre as linhas 235 e 243, também verificamos a introdução de diferentes merônimos: **a porta aberta**, **a grande fechadura sem chave**, **uma tranca de ferro caída**, **o assoalho**, **a alvenaria**, **um grande oratório**, **um banco de recosto alto** e **o teto**. No que se refere ao tipo de relação meronímica que estabelecem com **a casa assombrada**, podemos classificá-los como *componente-objeto integral*, já que cada um se configura como um elemento que constitui o todo da casa. Alguns elementos, por meio de seus modificadores, atuam no sentido de reforçar a ideia de abandono da casa – tais como a porta estar aberta, a fechadura não ter chave, a tranca de ferro caída. Nessa cadeia referencial, **a grande fechadura sem chave** também tem uma relação meronímica de ser um componente de **a porta aberta**.

A meronímia **a sala da frente**, ativada na linha 238, pode ser compreendida como *componente-objeto integral*, uma vez que se trata de um espaço específico que compõe o espaço mais abrangente que é a casa. Outras meronímias que, semelhantemente, classificam-se como *componente-objeto integral* da casa assombrada, neste excerto são: **o corredor comprido** (linhas 246-247), **a sala de jantar** (linha 247), **os cômodos do fundo** (linha 252), **a cozinha** (linha 253).

Nas linhas 247 e 248, são introduzidos os objetos de discurso **uma mesa escura e de rodapés torneados** e **bancos esculpidos**, que são ancorados em **a sala de jantar**, em uma relação de *componente-objeto integral*.

Verificamos, no excerto analisado, que o personagem Manuel vai adentrando cômodos mais recônditos da casa principal da propriedade rural. Há, inclusive, por meio do uso de merônimos do tipo *componente-objeto integral*, mais detalhes na descrição de um ambiente que se torna menos amigável: **o teto de estuque, oblongo e escantilhado** (linha 249); **os caibros** (linha 249); **uma frincha de telhado** (linha 250); **o assoalho podre** (linha 251); **o teto abatido de um quarto** (linha 253); um outro quarto (anáfora direta, linha 256), **as prateleiras fixas** (linha 257) e **prato antigo** (linha 258).

O uso das anáforas meronímicas permite que se insiram, ao longo do texto, mais elementos presentes na casa, sempre relacionados com o ambiente que já vem sendo criado

até então. Percebemos, neste capítulo, um aumento no uso das anáforas indiretas, uma vez que o foco está na exploração da tapera pelo personagem, o que proporciona um aumento no detalhamento do ambiente.

Ademais, esses objetos de discurso apresentam, de modo geral, modificadores que agregam informações e instruções de sentido, que vão criando, à medida que avançamos na leitura, uma imagem mais precisa do espaço em questão. Nesse tocante, podemos verificar que, a partir dessa descrição minuciosa, a realidade instaurada no conto se mostra mais verossímil ao leitor, já que ele consegue visualizar detalhadamente o ambiente e se envolver com a história e o clima nela criado.

A narração da movimentação do personagem pelo edifício permite que o narrador descreva detalhadamente os cômodos pelos quais ele passa, direcionando o olhar do leitor para aquilo que Manuel encontra e observa ao longo de sua exploração do ambiente.

Observamos, ainda, que, mais além de descrever o ambiente a partir da visão de Manuel, o narrador explora as sensações e os sentidos do personagem, que comenta sobre o que ouve e sua interpretação a respeito daquilo, como verificamos no trecho:

261	Um zunido de vento impetuoso, constringido na fresta de uma janela que olhava
262	para fora, fez o arrieiro voltar o rosto de repente e prosseguir o exame do casarão
263	abandonado. Pareceu-lhe ouvir nesse instante a zoada plangente de um sino ao longe.
264	Levantou a cabeça, estendeu o pescoço e inclinou o ouvido, alerta; o som continuava,
265	zoando, zoando, parecendo ora morrer de todo, ora vibrar ainda, mas sempre ao longe.
266	– É o vento, talvez, no sino da capela .

Como verificamos nesse trecho, há a criação de efeito sinestésico por meio da narração das sensações do personagem, e certa hesitação, que o faz tentar justificar e dar um nome àquilo que naquele momento escuta, mantendo sua postura de valentia ante o que vivencia.

Outras ocorrências de anáforas interessantes podem ser verificadas nas linhas 278 e 279, os merônimos **um tataral de portas** e **um ruído de reboco que cai das paredes altas**. Essas anáforas se configuram como meronímias de **a casa assombrada**, mas são decorrentes do fato de Manuel abrir **as bandeiras da janela** e da ação do vento no ambiente. Observamos que o tipo de relação meronímica que mais se aproxima dessas ocorrências é a de *elemento-atividade*. Embora não se trate da relação entre dois verbos, como verificamos nos exemplos de Winston, Chaffin e Herrmann (1978), constatamos que há uma relação que poderia ser

expressa pelo evento de “romper uma rajada de vento pela janela” e “tatar as portas” e “cair reboco das paredes”.

275	Manuel fez vibrar as bandeiras da janela a choques repetidos. Resistindo elas, o
276	arrieiro recuou e, de braço direito estendido, deu-lhes um empurrão violento. A janela,
277	num grito estardalhaçante, escancarou-se. Uma rajada rompeu por ela adentro, latindo
278	qual matilha enfurecida; pela casa toda houve um tatar de portas, um ruído de
279	reboco que cai das paredes altas e se esfarinha no chão.

Notamos que esses ruídos não seriam, necessariamente, esperados em uma casa, mas seriam possíveis de acontecer nesse contexto, considerando as suas condições de conservação, conforme a descrição feita até o momento da narrativa.

Além dos ruídos mencionados e inseridos no texto por meio de meronímias, outro evento decorre da entrada do vento forte pela janela: o rolo que iluminava o caminho de Manuel se apaga, deixando-o às escuras. Apesar da tentativa de reacendê-lo, Manuel termina ficando à mercê das trevas dentro do casarão.

Nesse contexto, Manuel, que já não pode mais ver tão bem os arredores por onde caminha, escuta novamente o sino que soa doloroso e longínquo, e reage de modo animalesco; põe-se de gatinhas e com a faca entre os dentes, passa a avançar “como um felino, sutilmente, vagarosamente, de olhos arregalados, querendo varar a treva”. Começa, então, a ouvir ruídos e vozes, que o vão assustando, mas não o paralisam, uma vez que ele segue adiante.

Na sequência, aumentam as ocorrências de ruídos e mais morcegos, agora um bando, aparecem para assustar o personagem. Em face dessa situação, percebemos Manuel “de músculos crispados”, reagindo selvagememente contra a alucinação que o invadia, assustado, mas ao mesmo tempo seguindo adiante atentamente.

É possível afirmar que morcegos seriam elementos, de certo modo, esperados em uma tapera, isto é, a presença desses animais é provável, considerando o estado de abandono da casa e pela história se ambientar em uma região rural. Dessa forma, os morcegos poderiam ser considerados como merônimos de *a casa assombrada*, embora essa relação meronímica não se encaixe nas categorias apresentadas por Winston, Chaffin e Herrmann (1978). Não nos ateremos a análises de tipos de meronímias que se assemelhem a essa relação, mas consideramos que pesquisas futuras que tratem das anáforas indiretas permitiriam uma análise aprofundada e produtiva sobre o tema.

Neste capítulo, observamos a ampliação da tensão dentro da tapera, que resulta no assombramento do personagem e sua luta contra os entes malditos que ali tomam forma para assustá-lo. O narrador vai dispondo de informações que criam uma atmosfera de medos e assombrações, a partir do vento, dos morcegos, de insetos e barulhos até o fim do capítulo. Dá-se o ápice da narrativa na luta de Manuel contra esses elementos assustadores pela tapera, quando o personagem, no meio desse turbilhão de acontecimentos, é lançado à parte debaixo da casa em um momento que o chão cede, danificado por cupins e pelo abandono. Assim, finaliza-se o confronto, e Manuel, caído e machucado, permanece pelo resto da noite embaixo da tapera, ainda ameaçando seus inimigos, em uma espécie de alucinação, “eu mato, eu mato...”.

No quadro a seguir, estão dispostos os objetos de discurso e as anáforas indiretas analisadas:

Quadro 4 - Meronímias analisadas no Capítulo III do conto *Assombramento*

Ativação	Componente-objeto integral	Lugar-área	Elemento-atividade
uma tapera	a grande porteira escancarada	o pátio	
	as estrebarias meio apodrecidas		
	os paióis		
	as senzalas em linha		
	uma velha oficina de ferreiro com o fole esburacado e a bigorna ainda em pé		
A casa assombrada	Duas escadas		Um tataral de portas
	A parede		Um ruído de reboco que cai das paredes altas
	Uma cruz de madeira negra		
	Um tanque de pedra		
	A sala da frente		
	A porta aberta		
	O assoalho		
	A alvenaria		
	Um grande oratório		
	Um banco de recosto alto		
	O teto		
	O corredor comprido		
	A sala de jantar		
	Os caibros		
	Uma frincha do telhado		
	O assoalho podre		
	Os cômodos do fundo		
	A cozinha		
	O teto abatido de um quarto		
	As prateleiras fixas		
	Prato antigo		
A porta aberta	A grande fechadura sem chave		
	Uma tranca de ferro caída		
A sala de jantar	Uma mesa escura de rodapés torneados		
	Bancos esculpidos		

Fonte: Elaborado pela autora.

No capítulo III, verificamos uma maior ocorrência de anáforas meronímicas e que há merônimos de **a casa assombrada** que se comportam como holônimos de outros objetos de discurso inseridos na cadeia referencial. Consideramos que isso se deve a sequências tipológicas em que o narrador ao mesmo tempo que narra as ações de Manuel, detalha o espaço com realismo. Esse detalhamento, que pode ser observado também a partir das

meronímias, contribui para a verossimilhança e parece “posicionar” o leitor “junto” com Manuel nas cenas e, portanto, nos ambientes que o personagem adentrava.

Verificamos que, na narrativa da trajetória do personagem Manuel pela tapera, o texto é composto por uma extensa ocorrência de anáforas meronímicas, que fazem remissão ao objeto de discurso **uma tapera**, por nós delimitado como objeto de análise.

O leitor acompanha o personagem Manuel que, ao avançar pelo ambiente da tapera, adentra espaços e cômodos da casa assombrada e observa os detalhes. Muitos destes detalhes são descritos no texto por meio de modificadores que compõem as anáforas meronímicas, tais como *uma tranca de ferro, um espedaço de madeira, bancos esculpidos, o assoalho podre, um tamborete de couro*. Observamos uma variada gama de texturas sendo retratada no texto, afetando tanto o personagem como o leitor.

O tipo de anáfora meronímica mais recorrente nos capítulos analisados foi o tipo *componente-objeto integral*. Consideramos que isso se deve à necessidade e ao interesse do autor de apresentar mais detalhes do espaço da tapera, o que o leva a enfocar suas diferentes partes, evidenciando a movimentação dos personagens e inserindo no texto elementos que refletissem o ambiente sertanejo. Observamos, também, a recorrência de anáforas do tipo *lugar-área*, uma vez que **uma tapera** representa um espaço amplo, no qual outros espaços funcionavam de maneira independente.

Pudemos observar que **A casa assombrada**, meronímia de **uma tapera**, foi âncora para a introdução de outros merônimos, diretamente a ela ligados, os quais representam a maioria das ocorrências verificadas no Capítulo III do conto.

4.2 MERONÍMIAS E SEQUÊNCIAS TIPOLOGICAS

O conto *Assombramento*, de Afonso Arinos, conforme anteriormente mencionado, caracteriza-se pela predominância e pela interação de sequências textuais descritivas e narrativas. Propomos, nesta subseção, uma análise do texto com foco na observação das contribuições das anáforas meronímicas na constituição dessas sequências.

No que se refere ao gênero conto, conforme propõe Cortázar (2006), *Assombramento* estabelece um limite, um recorte de um acontecimento em um espaço e tempo específicos, isto é, em uma fazenda abandonada – a tapera –, no sertão, o que lhe acrescenta aspectos de isolamento espacial e com características específicas quanto a fauna e flora (que são exploradas pelo autor, ao mencionar espécies vegetais e animais do lugar). Quanto à especificidade do tempo, é possível considerar que a história narrada se passa em meados da

segunda metade do século XIX, o que é evidenciado na narrativa pela menção à “era da fumaça de trinta e três”, que se refere à Revolta do Ano da Fumaça, ocorrida no ano de 1833³⁰.

Os fatos, personagens, tempo, lugar e narrador, características específicas da narrativa, de acordo com Gancho (2006) e Franco Junior (2009), constituem-se nesse contexto anunciado. Como unidade temática, o conto apresenta uma situação em que o chefe de um grupo de tropeiros desafia as crenças em seres e assombrações e experiencia situações aparentemente sobrenaturais, quando decide pousar na tapera, local sobre o qual já conhecia histórias assombrosas.

Quanto ao tratamento dado ao conflito dramático, observamos um enfoque na descrição do ambiente, que ocorre de maneira gradual, acompanhando a movimentação dos personagens. Há o estabelecimento de uma situação inicial, prévia ao conflito, que recupera crenças regionais e rurais, assim como a descrição dos personagens, o grupo de tropeiros e o protagonista. O estabelecimento do conflito se opera a partir da contraposição do protagonista à crença geral e na sua demonstração de valentia, o que o leva a tomar a decisão de pernoitar na casa assombrada. A descrição auxilia, portanto, na criação da expectativa dos leitores e na progressão da história e é uma estratégia usada para direcionar o leitor.

Elemento importante nessa narrativa é o lugar em que ela se desenvolve. Inicialmente, apresenta-se um ambiente amplo e, posteriormente, o foco recai sobre a casa assombrada, onde se efetivam o desenvolvimento do conflito dramático e o clímax, quando Manuel Alves, após um período de sustos e lutas com o que ele chama de “entes malditos”, cai por um buraco que se abre no assoalho, e termina passando a noite no porão da casa. Novamente, podemos mencionar a descrição como elemento importante para a constituição da narrativa, tanto nas sequências descritivas como inseridas nas sequências narrativas, uma vez que por meio dela estabelece-se o ambiente e se dá detalhes que proporcionam mais verossimilhança ao conto.

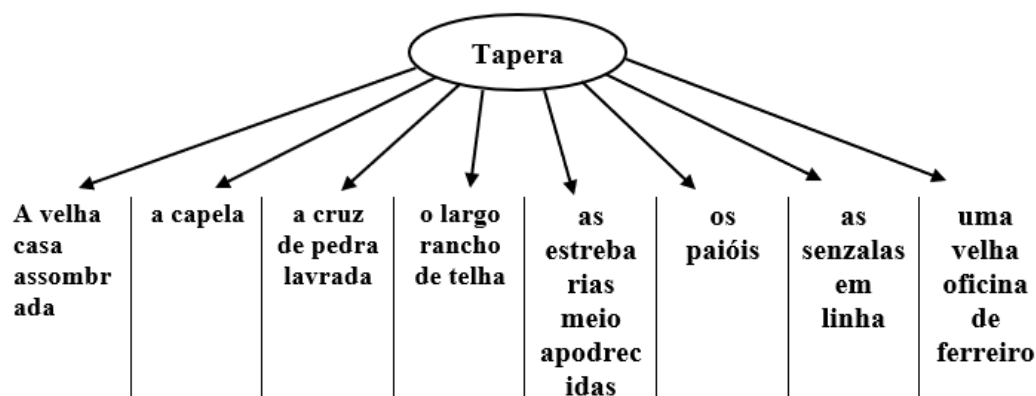
Consideramos, para a análise, que as sequências se configuram como unidades textuais que constituem planos de organização e de estruturação do texto, conforme Adam (2019). Levamos em conta as operações propostas pelo autor na constituição das sequências descritivas (tematização, aspectualização, relação e subtematização) e das sequências narrativas (situação inicial, nó, re-ação, desfecho e situação final).

³⁰ Termo se refere à Revolta do Ano da Fumaça, ocorrida em 1833. Trata de um conflito regencial que aconteceu em Ouro Preto e foi uma tentativa de promover o retorno de D. Pedro I. Para aprofundar leitura sobre o tema, sugerimos acessar o site: <https://atom.senado.leg.br/index.php/revolta-do-ano-da-fuma-a-novo?sort=lastUpdated&sortDir=asc&listLimit=50>. Acesso em: 10 jan. 2025.

A descrição se mostra como operação essencial no conto, como já enfatizado, uma vez que, por meio dela, estabelece-se a ambientação do espaço e se constitui uma atmosfera de mistério e medo. A tematização, no texto, ocorre pela operação de pré-tematização, com a apresentação do objeto central que será descrito, a **tapera**, logo no início do texto. Entretanto, desde o título e o subtítulo do texto, *Assombramento* e ‘História do Sertão’, respectivamente, observamos que há a criação de expectativas a respeito do desenvolvimento da história. Por meio deles, estabelece-se um ambiente inicial amplo (que retoma não só aspectos espaciais, mas também aspectos relacionados ao conhecimento de mundo sobre o sertão de fins do século XIX) e uma expectativa de que ocorra algo assombroso, de medo. Ao longo dos dois primeiros capítulos, essa atmosfera se vai configurando por meio da descrição do espaço e com o auxílio de meronímias que reativam o referente **uma tapera** (a casa assombrada, o velho rancho de telha, a escadaria de pedra, entre outros).

Quanto à aspectualização, a descrição da tapera envolve processos de fragmentação e qualificação. Quanto à fragmentação, é possível verificar que são ativados diferentes objetos de discurso na cadeia referencial de **uma tapera**, estabelecendo uma relação parte-todo com ela: são meronímias. É possível observar essa fragmentação no esquema a seguir:

Figura 1 - Merônimos de tapera analisados no conto *Assombramento*



Fonte: Elaborado pela autora.

Por meio desse processo de fragmentação, portanto, ocorre a ampliação da cadeia referencial do referente **uma tapera**. Além disso, esses merônimos também se tornam holônimos de novos objetos de discurso, o que amplia mais o processo descritivo e a apresentação de detalhes do ambiente. Essa ampliação ocorre mais expressivamente com o referente “a casa assombrada”.

O texto apresenta a operação de qualificação, uma vez que as expressões nominais inseridas nas cadeias referenciais analisadas, de forma geral, os objetos de discurso apresentam modificadores que ou detalham aspectos físicos do ambiente, ou reforçam a atmosfera de abandono e sombria, ou ambos os processos. Exemplos são “a velha casa assombrada”, “grande escadaria de pedra”, “uma mesa escura e de rodapés torneados”, entre outros.

Observamos que a descrição da **tapera** se apoia em relações de contiguidade espacial e temporal. O objeto é situado em relação ao sertão, que se anuncia no subtítulo, e entende-se como um lugar afastado de centros urbanos, essencialmente rural. No que se refere ao tempo, é possível constatar que há uma descrição de um tempo anterior ao da narrativa, quando há a menção, por exemplo, a um evento histórico, ou também quando se menciona que “a gente da fazenda era tão esquiva que nem ao menos aparecia à janela [...]” (linha 10-11). O que antes era uma fazenda, tornou-se uma tapera, abandonada, desabitada, no tempo da narrativa.

Por fim, ainda em vista de analisar a descrição no conto, mencionamos a operação de expansão por subtematização. Conforme mencionado na seção 4.1, os merônimos de **uma tapera** se constituem, ao longo da narrativa, como holônimos de outras ativações. Desse modo, ocorre o acréscimo de descrições que contribuem para a visualização do ambiente pelo qual o personagem se movimenta, além de ampliar o sentido de assombramento que se instaura à medida que a narrativa avança. Além das relações meronímicas, outros elementos são adicionados à narrativa, tais como sons misteriosos, morcegos, vento, escuridão, os quais reforçam a atmosfera sobrenatural.

Quanto à narração, o texto, também, pode ser analisado à luz das macroproposições de Adam (2019). Na situação inicial, verificamos a apresentação do ambiente, uma tapera, antiga fazenda abandonada, e dos personagens, um grupo de tropeiros comandado pelo arrieiro Manuel Alves. Há, nos capítulos iniciais do conto, a introdução da crença coletiva em assombração e de que coisas ruins acontecem naquele ambiente e, mesmo assim, Manuel decide desafiar essa crença e dormir na casa assombrada.

O nó da narrativa se estabelece justamente quando Manuel decide que passará a noite sozinho na casa assombrada e os tropeiros por ele comandados, mesmo expressando temor, concordam em pousar no lugar. Os sons misteriosos da noite e movimentações estranhas geram um ambiente de suspense, inicialmente no Capítulo II, quando os tropeiros se assustam com os sons de animais dos arredores, e em especial no Capítulo III, quando Manuel já se encontra na casa principal e onde vive experiências que o levam a lutar contra os “entes malditos” que o atormentam.

Na operação de re-ação, que se apresenta no Capítulo III, observamos um personagem que não abandona sua coragem, a princípio, e mesmo assustado por morcegos ou ruídos, continua explorando a casa. No entanto, após algum tempo, o personagem acaba envolvido pela atmosfera sobrenatural que se instaura, e enfrenta aparições e sons que não consegue explicar. Verificamos uma maior ocorrência das anáforas meronímicas neste capítulo, vinculadas às ações que Manuel desempenha enquanto se desloca pelo ambiente da casa. Observamos, ainda, que há a inserção de sequências descritivas dentro das sequências narrativas, o que permite o maior detalhamento do espaço por meio de predicções. As meronímias se relacionam, neste contexto, mais com a descrição dos espaços, que vão sofrendo mudanças graduais.

No desfecho, já se apresenta um Manuel com medo, desorientado em meio a uma alucinação que o invade, o qual luta com um ser desconhecido. Em meio a essa luta com entes “sobrenaturais”, o personagem cai por um buraco que se abre no assoalho podre da casa, e vai parar no porão. No dia seguinte, quando amanhece, tropeiros o encontram ferido e debaixo de escombros, aterrorizado, o que reforça a ideia de que a casa, de fato, abriga forças desconhecidas. No fim da narrativa, os tropeiros interpretam toda a situação como um encontro com o sobrenatural, e não se explicita se Manuel sobrevive ou não. O conto termina com a imagem dos tropeiros fazendo orações.

Ao longo do conto *Assombramento*, verificamos que a expressão nominal **uma tapera** é elemento central na cadeia referencial que se instaura. Ela é retomada ao longo do texto, como exposto na Seção 4.1, por anáforas meronímicas, processo este que ocorre da seguinte forma: 1) a tapera se desdobra em retomadas de suas partes constituintes, as quais também se desdobram pela descrição de suas partes (tapera > casa assombrada > escadaria; sala da frente; alpendre etc.); 2) as anáforas meronímicas colaboram para a coesão do texto e permitem que o espaço seja revelado de forma gradual para o leitor; 3) essa progressão referencial se relaciona com as macroproposições descritivas e narrativas (Adam, 2019), pois contribuem para a constituição do ambiente de assombramento, estruturando a situação inicial e intensificando a intriga e o desfecho do conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A referenciação, compreendida como uma atividade discursiva que envolve um processo de construção e reconstrução de referentes ou objetos de discurso, constitui o eixo norteador desta dissertação. Partindo da concepção sociocognitiva e interacional, adotada nos estudos da Linguística Textual (LT), compreendemos que o sentido não reside apenas na materialidade textual, mas emerge da negociação entre os interlocutores e o texto, e do modo como os produtores de textos acionam, ativam, reativam e desativam os objetos de discurso.

Os objetos de discurso são entendidos, nesta pesquisa, como expressões nominais que, na tessitura textual, ganham sentido a partir da ativação feita pelo produtor do texto. Na progressão textual, é possível reativar objetos previamente ativados, quando se trata de repetição ou do uso de pronomes, por exemplo, assim como é possível promover a sua recategorização, quando a retomada apresenta explicitamente elementos que modificam o objeto de discurso retomado.

A partir da ativação de um objeto de discurso, além de retomadas diretas, como mencionado anteriormente, torna-se possível a introdução de novos referentes de forma ancorada. Esse processo anafórico seria a anáfora indireta, que se caracteriza por estabelecer uma relação entre uma âncora textual, isto é, um objeto previamente ativado, e um novo objeto de discurso inserido no texto, por meio de inferências ou associações. Entre os tipos de anáforas indiretas encontram-se as anáforas meronímicas, que estabelecem uma relação de parte-todo com sua âncora textual, as quais analisamos nesta pesquisa.

É possível, a partir desse entendimento, dizer que os processos referenciais podem servir de pistas para entender a organização tipológica de alguns gêneros. Buscamos, então, nesta pesquisa, responder à seguinte pergunta: de que forma as anáforas indiretas meronímicas atuam na constituição da tipologia do conto fantástico *Assombramento*, de Afonso Arinos? Para tanto, definimos como objetivo geral investigar de que forma as anáforas indiretas meronímicas atuam na constituição da tipologia do conto fantástico *Assombramento*, de Afonso Arinos.

A partir do objetivo geral, delineamos outros objetivos específicos: a) Verificar no respectivo conto retomadas por anáfora indireta; b) Analisar objetos de discurso que propiciem as retomadas recorrentes; c) Selecionar um objeto de discurso cuja retomada ocorra por anáforas meronímicas; d) Verificar se as anáforas meronímicas podem ser consideradas

elementos que atuam na estrutura tipológica do conto e se elas estariam relacionadas com o ambiente da narrativa.

O conto selecionado para análise foi *Assombramento*, de Afonso Arinos, publicado originalmente em 1898 e inserido no contexto do regionalismo literário brasileiro. A definição do *corpus* de análise se deu pela verificação da ocorrência de número relevante de anáforas indiretas, e em especial de anáforas do tipo meronímia, conforme demonstrado nas tabelas apresentadas na seção 4 deste trabalho. A presença de anáforas meronímicas e sua relação com a descrição do ambiente da narrativa levou-nos a aprofundar leituras que tratassem do léxico e adotar as categorias de análise de Winston, Chaffin e Herrmann (1978), para o mapeamento e classificação das anáforas meronímicas. O interesse por compreender de que modo esas anáforas se relacionavam às sequências tipológicas do gênero levou-nos a adotar como base teórica autores que discutem tal tema, assim como Marcuschi (2002, 2008), Travaglia (2007) e Adam (2019).

A partir das leituras iniciais do conto, selecionamos como eixo de análise o objeto de discurso *uma tapera*, uma vez que ele se constitui como âncora de meronímias ao longo de toda a narrativa, e porque observamos que haveria a possibilidade de análise de seu funcionamento em relação às sequências narrativas e descritivas. Inicialmente, consideramos que a presença de meronímias ancoradas em *uma tapera* propiciava uma descrição muito detalhada do ambiente e contribuía para o estabelecimento da atmosfera do conto. Tais considerações foram verificadas ao longo das análises.

A análise do *corpus* foi dividida em duas etapas. A primeira consistiu na identificação e classificação das anáforas meronímicas, segundo os tipos propostos por Winston, Chaffin e Herrmann (1987). Esta primeira etapa revelou que a cadeia referencial desenvolvida a partir do objeto de discurso *uma tapera* desempenha um importante papel na progressão da narrativa. Dentre os seis tipos propostos por Winston, Chaffin e Herrmann (1987), as relação meronímicas observadas no texto foram classificadas como: *componente-objeto integral*, tais como *a casa assombrada* e *a grande porteira escancarada*, que se caracterizam como componentes de *uma tapera*; *lugar-área*, tais como *a capela* e *o largo rancho de telha*, em relação a *uma tapera*; e *elemento-atividade*, tais como *um tataral de portas* e *um ruído de reboco que cai das paredes altas*, que foram as duas ocorrências analisadas, e que se ancoram na cadeia de ações desenvolvidas pelo protagonista Manuel.

Outras ocorrências, ainda, foram observadas, embora não tenham sido analisadas por não se constituírem como meronímias de *uma tapera* de maneira tão evidente como os objetos mencionados anteriormente. No entanto, é importante ressaltar que elementos como *morcegos*

seriam esperados em um ambiente como o narrado, e que haveria a possibilidade de analisá-los à luz da teoria da referenciação, embora não se encaixem nas categorias utilizadas para elaborar nossa análise.

A segunda etapa consistiu em uma análise interpretativa dessas retomadas em articulação com as sequências tipológicas presentes na narrativa. Consideramos, conforme proposto por Adam (2019), que as sequências são unidades textuais que constituem planos de organização e de estruturação do texto. Uma vez que observamos que o conto *Assombramento* se compõe, em grande parte, de sequências narrativas e descritivas, optamos por analisá-las considerando as operações para a constituição de cada uma. Para a sequência narrativa, levamos em conta as seguintes operações: situação inicial, nó, re-ação, desfecho e situação final. Para a sequência descritiva, consideramos as operações de tematização, aspectualização, relação e subtematização.

No que se refere às operações da sequência narrativa, observamos que, na situação inicial, além do estabelecimento do ambiente, há também a introdução das crenças dos personagens sobre aquele lugar. O nó se estabelece justamente pelo fato de o protagonista decidir pousar lá, apesar das histórias de medo e assombração que se conhecem. Gera-se um ambiente de suspense a partir da descrição de sons, do espaço e de sustos dos personagens. A tensão narrativa se intensifica com a ida do personagem à casa assombrada, na qual vive situações que o vão assustando, no capítulo III. A operação de re-ação é verificada pois o personagem Manuel, embora assustado e envolvido na atmosfera sobrenatural que se instaura, não abandona sua coragem e tenta lutar contra os sons e aparições que vão surgindo. Já o desfecho e a situação final são descritos nos últimos capítulos, quando o personagem assustado é lançado ao porão da casa assombrada, caindo em um buraco e, no amanhecer seguinte, seus companheiros vão à sua procura.

Ao longo das sequências narrativas, observamos ocorrências de anáforas meronímicas cuja aparição se motivou pelas ações dos personagens, em especial pela trajetória do protagonista enquanto investigava as partes da casa assombrada e, posteriormente, quando lutava contra as aparições e os ruídos. Essas meronímias contribuíram tanto para a constituição do espaço como para a constituição da atmosfera sobrenatural que se instala.

No que se refere às sequências tipológicas descritivas, foi possível observar que há a ocorrência da tematização no texto, pela apresentação, no início do texto, do objeto central *uma tapera*, que será descrita como o ambiente em que se desenvolve o conto. Desde o título e subtítulo, no entanto, já são verificados indícios do ambiente em que se passa a história. A aspectualização, outra operação constituinte das sequências descritivas, ocorre por meio de

fragmentação e qualificação, que podem ser verificadas a partir das meronímias na ativação de objetos de discurso diversos na cadeia referencial de *uma tapera*. Esses objetos de discurso, por sua vez, são qualificados por meio de modificadores do núcleo das expressões nominais, de modo que há uma ampliação do processo descritivo e a apresentação de detalhes do ambiente. A operação de subtematização, ainda, é verificada no conto analisado, já que a partir dos merônimos de *uma tapera* também se desenvolvem cadeias referenciais distintas, mas que contribuem para a visualização do ambiente pelo qual Manuel se movimenta.

Diante do exposto, podemos afirmar que as meronímias são elementos que não apenas reforçam a coesão textual, mas desempenham um papel fundamental na constituição das tipologias narrativa e descritiva do texto, pois a descrição gradual do espaço no conto analisado – e elemento central na construção do medo e da hesitação típicos do conto fantástico – ocorre por meio de retomadas que exploram as partes e o todo da tapera. O uso de anáforas do tipo meronímico não apenas revela aos poucos o espaço da narrativa, mas também guia o leitor em uma experiência sensorial, criando gradativamente a sensação de inquietação, estranhamento e medo, que são sentimentos essenciais para o gênero fantástico, conforme discutido por Todorov (2001) e Roas (2001). Além disso, a narração das ações no conto ocorre a partir da movimentação dos personagens no espaço, o que demonstra a importância desse elemento – o espaço – para o desencadeamento das situações narradas.

As relações entre holônimos e merônimos além de basear-se na relação parte-todo por um vínculo lexical, também aciona o conhecimento de mundo que se relaciona ao universo cultural sertanejo do qual o conto emerge, acionando crenças, a relação dos tropeiros com o meio, as relações hierárquicas do grupo. Desse modo, podemos também afirmar que elas serviram na inserção do estilo individual do autor, cujos textos comumente retratam a realidade dos sertanejos e tropeiros. Ademais, considerando que uma das características reconhecidas de suas obras é o caráter descritivo e, por vezes, com teor de registro histórico, é possível afirmar que o uso das meronímias contribui para marcar tais características no texto, uma vez que o desenvolvimento das cadeias referenciais envolve a presença de elementos tipicamente sertanejos e do tempo narrado.

É possível afirmar que ocorrências de anáforas meronímicas ajudam na elaboração e no detalhamento do ambiente do conto, oferecendo ao leitor um panorama visual e criando a atmosfera de suspense/horror comum ao gênero conto fantástico. Além disso, por um lado, podemos verificar uma maior ocorrência de anáforas meronímicas nas sequências descritivas, nos momentos iniciais do conto, quando se dá o estabelecimento do espaço, da ambientação e dos personagens. Por outro lado, observamos que nas sequências narrativas, cujo foco recai

sobre as ações do personagem principal, em especial no capítulo III, há também a inserção de processos descritivos. Constatamos, ainda, que o uso das anáforas meronímicas contribui para a criação do aspecto do suspense no conto analisado, pois pelos processos de fragmentação e subtematização, há a descrição gradual dos espaços e objetos que compõem o ambiente, os quais vão sendo reconstruídos, à medida que a narrativa se desenvolve.

Consideramos, portanto, que estas análises podem colaborar para entender detalhes de sequências tipológicas narrativas e descritivas de um conto que envolva suspense, considerando-se que os processos referenciais configuram pistas na tessitura textual que contribuem para a constituição de tais sequências. Por outro lado, a análise de anáforas meronímicas pode contribuir com o ensino da narrativa, uma vez que pode mostrar para o professor formas de ilustrar a estrutura do conto sob ângulo teórico que privilegie detalhes relativos ao espaço e também à observação das características do estilo individual do autor, quando da abordagem de perspectiva dos gêneros textuais.

Ressaltamos que as análises aqui apresentadas não esgotam as possibilidades de análise dos processos referenciais em textos narrativos ou do gênero conto fantástico. É possível o estudo de outros processos referenciais ou de meronímias com enfoque em outros objetos de discurso que permitam a verificação de aspectos simbólicos da narrativa ou da criação de efeitos como sinestesia, por exemplo. Neste sentido, em outras análises do conto *Assombramento*, seria possível, por exemplo, explorar elementos que não apresentem relação de parte-todo com a tapera no que se refere à sua estrutura, mas que poderiam ser esperados nesse ambiente e na constituição dessa ambientação, tais como os já mencionados anteriormente, sons misteriosos, morcegos, vento, escuridão, entre outros. Além disso, outra futura investigação possível seria a ampliação do *corpus* de análise, com outros contos do mesmo autor, a fim de verificar se há padrões similares de uso das anáforas meronímicas e sua relação com as sequências textuais, o que possibilitaria explorar mais aspectos tanto do gênero textual conto fantástico como do estilo do autor.

REFERÊNCIAS

- ADAM, J. M. **Textos, tipos e protótipos**. São Paulo: Contexto, 2019.
- ALONSO, A. L. Verossimilhança. *In*: CEIA, C. **E-dicionário de Termos Literários**. [s.l.]: online, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/verossimilhanca>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- ALVES, R. C. S. Dois modos de ler o sertão: Afonso Arinos e Valdomiro Silveira. **Revista Topus**, v. 1, n. 1, p. 83-101, 2015.
- ANDRADE, A. C. O Getsêmani da tapera ou a paixão do tropeiro: uma exegese de Assombamento. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 14, n. 23, p. 72-85, jan./jul. 2013.
- ARINOS, A. Assombramento: história do sertão. *In*: ARINOS, A. **Pelo Sertão**. 3. ed. Rio de Janeiro/Paris: Livraria Garnier, 1898. p. 1-46. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/server/api/core/bitstreams/9463da62-e4c3-4a41-ae6a-e788689be4f6/content>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- ARINOS, A. Assombramento: história do sertão. *In*: MARTINS, R. (Org.). **Medo imortal**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019. p. 343-364.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAZERMAN, C. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. São Paulo: Cortez, 2005.
- BEAUGRAND, R. A.; DRESSLER, W. U. **Introducción a la lingüística del texto**. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.
- BENTES, A. C. Gênero e ensino: algumas reflexões sobre a produção de materiais didáticos para a educação de jovens e adultos. *In*: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Org.). **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006. p. 85-106.
- BENTES, A. C.; REZENDE, R. C. O texto como objeto de pesquisa. *In*: GONÇALVES, A. V.; GÓIS, M. L. S. (Org.). **Ciências da linguagem: o fazer científico**. v. 2. Campinas: Mercado das Letras, 2014. p. 137-176.
- BERNARDI, E. **Referenciação na construção de sentidos em reportagens de popularização da ciência sobre a Covid-19**. 2023. 230 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, 2023.
- BORTONI-RICARDO, S. M. **O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa**. São Paulo: Parábola, 2008.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAVALCANTE, M. M. Expressões referenciais: uma proposta classificatória. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 44, p.105-118, jan./jun. 2003.

CAVALCANTE, M. M. Metadiscursividade, argumentação e referenciação. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 38, n. 3, p. 345-354, set./dez. 2009.

CAVALCANTE, M. M. Referenciação: uma entrevista com Mônica Magalhães Cavalcante. **ReVEL**, vol. 13, n. 25, p. 367-380, 2015. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/abb301b9590fa70e408ea403827471c2.pdf>. Acesso em: 01 out. 2023.

CHAVES, R. P. Organização do léxico. In: RAPOSO, E. B. P.; NASCIMENTO, M. F. B.; MOTA, M. A. C.; SEGURA, L.; MENDES, A. (Org.). **Gramática do Português**. v.1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013).

CIULLA E SILVA, A. **Os processos de referência e suas funções discursivas**: o universo literário dos contos. 2008. 203 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, 2008.

COLARES, A. A. **Anáfora direta e indireta em “Saci Pererê” e “Birle a la izquierda”**: uma verificação da referenciação no gênero lenda. 2022. 74 f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Estadual do Paraná – UNIOESTE, 2022.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo, Perspectiva, 2006. p. 147-163.

CORTEZ, S. L. Referenciação e construção do ponto de vista. **Sínteses**, [s.l.], v. 9, p. 139-151, 2004. Disponível em: <https://revistas.uel.unicamp.br/index.php/sinteses/article/view/6290>. Acesso em 29 set. 2023.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2009.

GABURO, V. R. P. **O sertão vai virar gente**: sertão e identidade nacional em Afonso Arinos. 2009. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, 2009. Disponível em: https://sappg.ufes.br/tese_drupal/tese_3525_Vanderson_Roberto_Pedruzzi_Gaburo.pdf. Acesso em: 10 jan. 2025.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GOMES, M. C. P. **Referenciação e construção de sentido nas fábulas de Monteiro Lobato e Esopo**. 2014. 188 f. Tese (Doutorado em Letras (Letras Vernáculas)) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://posvernaculas.letras.ufrj.br/teses-quadrienio-2016-2013/#teses-2014>. Acesso em: 28 set. 2023.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1998.

HAAG, C. R.; OTHERO, G. A. Anáforas associativas nas análises das descrições definidas. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL** [s. l.], v. 1, n. 1, p. 1-16, ago. 2003.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOCH, I. V. **A coesão textual**. São Paulo: Contexto, 1999.

KOCH, I. V. **O texto e a construção de sentidos**. São Paulo: Contexto, 2003.

KOCH, I. V. **Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, I. V. Referenciação e orientação argumentativa. In: KOCH, I. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (Org.). **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, 2005a. p. 33-52.

KOCH, I. V. Léxico e progressão referencial. **Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela**, [s. l.], v. 1, pag. 263-275, 2005b.

KOCH, I. V. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2009.

KOCH, I. V. **As tramas do texto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a.

KOCH, I. V. Como se constroem e reconstroem os objetos-de-discurso. **Revista Investigações**, [s. l.], v. 21, n. 2, p. 99-113, 2008b. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1446>. Acesso em: 28 set. 2023.

KOCH, I. V. **As tramas do texto**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006.

KOCH, I. V.; TRAVAGLIA, L. C. **Texto e coerência**. São Paulo: Cortez, 1989.

KOCH, I. V.; TRAVAGLIA, L. C. **A coerência textual**. São Paulo: Contexto, 2001.

LAZZARI, A. Longe do sertão: literatura, política e nacionalismo em Afonso Arinos. In: Encontro de História Anpuh Rio – Identidades, 13., 2008. Seropédica - RJ. **Anais [...]**. Online. 2008, p. 1-8. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212974142_ARQUIVO_TEXTOALEXANDRELAZZARI-Longedosertao.pdf. Acesso em: 12 dez. 2024.

LÉ, J. B. A noção de referência nas abordagens sociodiscursivas da ciência da linguagem. **Revista do GELNE**, Natal, RN, v. 16, n. 1/2, p. 243-267, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/11636/8195>. Acesso em: 08 mar. 2024.

MARCUSCHI, L. A. Oralidade e escrita. **Signótica**. [s. l.], n. 9, p. 119-145, jan./dez. 1997. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7396>. Acesso em: 08 mar. 2024.

MARCUSCHI, L. A. Anáfora indireta: o barco textual e suas âncoras. **Revista Letras**, Curitiba, n. 56, p. 217-158, jul./dez. 2001. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18415/11987>. Acesso em: 20 set. 2023.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros Textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Org.). **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. União da Vitória, PR: Kaygangue, 2005, p. 17-33.

MARCUSCHI, L. A. Referenciação e progressão tópica: aspectos cognitivos e textuais. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 48, n. 1, p. 7-22, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637251/4973>. Acesso em: 18 jan. 2024.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARQUESI, S. C.; CAPISTRANO JUNIOR, R. Sequências textuais em uma tira on-line: critérios analíticos e construção de sentidos. **Linha D'Água**: São Paulo, v. 37, n. 03, p. 397-415, jul.-set. 2024. Disponível em: <https://revistas.usp.br/linhadagua/article/view/222517>. Acesso em: 04 jan. 2025.

MARTINS, M. H. **O que é leitura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MASSAUD-MOISÉS, M. **A criação literária: prosa**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MELO FRANCO, A. A. O sertanejo Afonso Arinos. In: ARINOS, A. **Os jagunços**. 3. ed. Rio de Janeiro: Philobiblion; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1985.

MICHAELIS. Dicionário Michaelis *Online*. São Paulo: Melhoramentos, s. d. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

MINAYO, M. C. S. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

NAVARRO, E. A. **Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil**. São Paulo: Global, 2013.

NEVES, M. H. M. **Texto e gramática**. São Paulo: Contexto, 2006

NEVES, Z. Afonso Arinos e o Sertão. **Labor & Engenho**, Campinas, SP, v. 15, p. 1-8, 2021.

PIMENTA, F. J. O conto Assombramento, de Afonso Arinos: o medo, a mente e o horror entre símbolos e sombras. **Literartes**: São Paulo, v.1, n. 16, p. 70-90, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/188028>. Acesso em: 23 out. 2024.

OLIVEIRA, B. S.; GAMA-KHALIL, M. M. O espaço como elemento irradiador do medo na literatura sertanista de Afonso Arinos e Bernardo Guimarães. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 127-153, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/22022>. Acesso em: 10 dez. 2024.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, D. (Ed.) **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros 2001, p. 7-44.

SANTOS, L. W.; RICHE, R. C.; TEIXEIRA, C. S. **Análise e produção de textos**. São Paulo: Contexto, 2018.

SILVA, B. C. T. **O espaço imaginário popular nos contos de Afonso Arinos**. 2008. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11791?locale=pt_BR. Acesso em: 20 mar. 2024.

SILVA, W. B. A relação entre referenciação e argumentação. **Revista do SELL**, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 1-20, 2010. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/sell/article/view/42>. Acesso em: 10 dez. 2024.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TRAVAGLIA, L. C. A caracterização de categorias de texto: tipos, gêneros e espécies. **Alfa**, São Paulo, v. 51, n. 1, p. 39-79, 2007. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1426>. Acesso em: 13 jan. 2025.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

WINSTON, M. E.; CHAFFIN, R.; HERRMANN, D. A taxonomy of part-whole relations. **Cognitive Science**, [s.l.], v. 11, n. 4, p. 417-444, 1987. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1207/s15516709cog1104_2. Acesso em: 13 jan. 2025.

APÊNDICES

APÊNDICE 1

GLOSSÁRIO³¹

Alpendre: 1. Teto de uma só água sustentado de um lado por colunas e encostado pelo outro contra uma parede de edifício. 2. Cobertura suspensa por cima da porta principal de um edifício, para abrigo do sol, da chuva, ou simplesmente para ornato. 3. Varanda coberta.

Viandante: 1. viajante. 2. Que ou aquele que caminha; caminhante.

Escampado: Terreno amplo que possui apenas vegetação rasteira ou baixa; descampado.

Vaqueano: Regionalismo (C.O., MG, RS) Indivíduo que conhece bem caminhos ou uma região; tapejara.

Cabeçada da madrinha da tropa.

Cabeçada: Cabresto ou focinheira com enfeites e sinetas que se coloca no animal que amadrinha a tropa.

Madrinha da tropa: Égua madrinha: aquela a cujo pescoço se ata um cinorro, ao som do qual os outros animais seguem reunidos.

Entestar: Estar defronte a; confrontar com.

Rancho: 1. Choça ou telheiro, à beira das estradas, para abrigo ou pernoite de viajantes. 2. Choça, que se faz nas roças, para abrigo ou descanso dos trabalhadores. 3. Habitação pobre e precária; cabana, choupana.

³¹ Este glossário foi elaborado considerando as acepções dos termos mais adequadas ao contexto apresentado no conto *Assombramento*. As acepções foram selecionadas, em sua maioria, a partir do dicionário *online* Michaelis. Casos em que foram necessárias outras investigações são indicadas em nota de rodapé.

Esteio: Peça oblonga de madeira ou ferro, com que se ampara ou sustém alguma coisa; escora, espeque, pontalete.

Aroeira: Denominação comum a várias árvores de grande porte da família das anacardiáceas.

Mourão: 1. Qualquer vara, esteio ou estaca. 2. Tora fincada ao solo nos currais, na qual se amarram as reses para ferrar, castrar ou tratar.

Trempe: 1. Arco de ferro com três pés, sobre o qual se coloca a panela ao fogo; tripé.
2 Três pedras, dispostas em triângulo, em que se assenta a panela, ao fogo.

Espojadouro: Local ou terreiro onde os animais se espojam; espojeiro (Espojar: deitar-se no chão, revolvendo-se).

Aguar a tropa. Aguamento: Inflamação do tecido vascular dos pés dos animais domésticos, quer por excesso de trabalho, quer em consequência de resfriamento; infusura, podofilite.

Encomendação: Oração pela alma de um defunto, realizada por um padre, antes do sepultamento; encomendação do corpo.

Abusão: 1. Crença em coisas fantasiosas; superstição. 2. Ação maligna com influência sobrenatural; feitiço

Adestro: 1. Que se carrega junto para suprir uma eventual falta; sobressalente. 2 Diz-se de montaria que se leva para a muda em viagem de longo percurso.

Arrocho: Correia com argola numa das pontas, usada para firmar a carga transportada em dorso de animal.

Buçal: 1. Regionalismo (SP) Cabresto forte, com focinheira; buçá.
2. Regionalismo (S.) Arreio de cabeça e pescoço do cavalo, composto de focinheira, cabeçada, fiador e cedeira. 3. Regionalismo (MG) Saquinho usado para dar milho às criações e pegar animais soltos no potreiro.

Surrão: Qualquer saco de couro para proteger objetos, merenda etc.

Puxavante: Instrumento de ferrador, semelhante a uma pá, com gume pela parte anterior, com que se apara o casco dos cavalos antes de serem ferrados.

Embornal: Saco, geralmente de lona, onde se carrega a comida das cavalgaduras; bernal.

Bruacas: Cada um dos sacos de couro cru usados para o transporte de objetos, víveres e mercadorias sobre cavalgaduras, presos a cada lado das suas cangalhas.

Cangalhas: Arreamento com carcaça de madeira ou ferro, coberto de couro, que se ajusta ao lombo de animal cargueiro para pendurar carga de ambos os lados.

Arrieiro: 1. (Arreeiro) Guia de bestas de carga; almocreve, tropeiro. 2. Aquele que inspeciona e cura os animais de uma tropa.

Atalhar: Acomodar a cangalha para evitar que o animal se machuque.

Sovela: ferramenta utilizada para perfurar couro e outros materiais semelhantes.

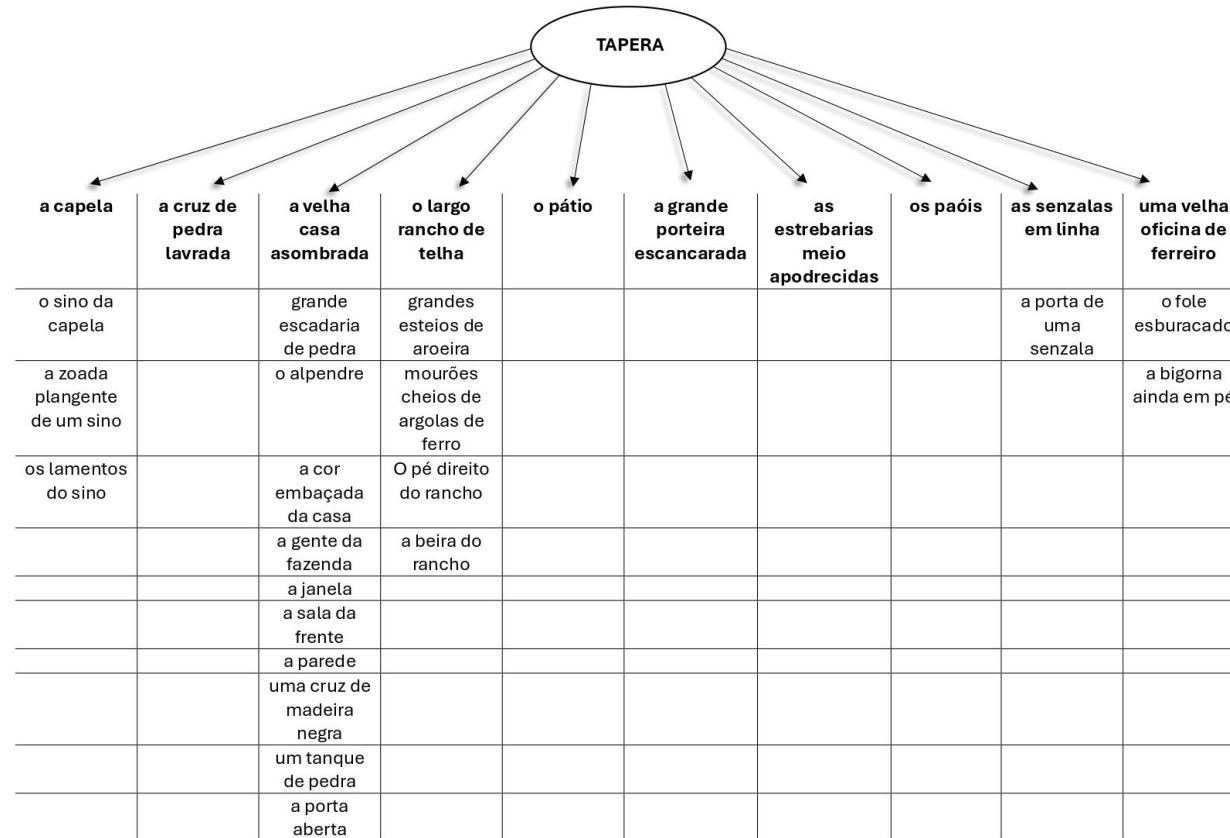
Capão: Pequeno bosque isolado cujo aspecto difere da vegetação circundante; caapuã, capuão, capuão de mato, ilha de mato.

Malungo: 1 Irmão de criação. 2 Companheiro de todas as atividades de uma pessoa.

Era da fumaça: Termo se refere à Revolta do Ano da Fumaça, ocorrida em 1833. Trata de um conflito regencial que aconteceu em Ouro Preto e foi uma tentativa de promover o retorno de D. Pedro I.³²

³² Para aprofundar a leitura sobre o tema, pode-se acessar o Arquivo Digital do Senado Federal, disponível em: <https://atom.senado.leg.br/index.php/revolta-do-ano-da-fuma-a-novo?sort=lastUpdated&sortDir=asc&listLimit=50>. Acesso em: 10 jan. 2025.

APÊNDICE 2

Mapeamento das meronímias no texto *Assombramento*

		a grande fechadura sem chave							
		uma tranca de ferro							
		um espeque de madeira							
		o assoalho							
		a alvenaria							
		um grande oratório							
		um banco de recosto alto							
		o teto							
		a porta de fora							
		o corredor comprido							
		a sala de jantar							
		uma mesa escura e de rodapés torneados							
		bancos esculpidos							
		os caibros							
		uma frincha de telhado							
		os cômodos do fundo							
		a cozinha							

		o teto abatido de um quarto							
		as prateleiras fixas na parede							
		a fresta de uma janela							
		um salão enorme							
		um tamborete de couro							
		o terreiro de dentro							
		as bandeiras da janela							
		um tataral de portas							
		um ruído de reboco que cai das paredes altas							
		o entrevão das janelas							
		O quarto de teto esboroadado							
		o solo ecoante							
		uma luz indecisa							

		a tábua do assoalho							
		um portal							
		o rasgão do telhado							
		as ombreiras							
		a verga							
		a caliça que caía							
		o porão da casa							
		a frente da casa							
		as janelas da sala de jantar							
		a abóbada de um forno desabado							
		um pilar de pedra							
		uma viga de aroeira							
		a madre							
		a fila dos barrotes							

ANEXO

Transcrição do conto *Assombramento*

ASSOMBRAMENTO

1 História do Sertão

2 À beira do caminho das tropas, num tabuleiro grande, onde cresciam a canela-
3 d'ema e o pau-santo, havia **uma tapera. A velha casa assombrada**, com **grande escadaria**
4 **de pedra** levando ao **alpendre**, não parecia desamparada. O viandante a
5 avistava de longe, com **a capela** ao lado e **a cruz de pedra lavrada, enegrecida, de braços**
6 **abertos, em prece contrita para o céu**. Naquele escampado onde não ria ao sol o verde
7 escuro das matas, **a cor embaçada da casa** suavizava ainda mais o verde esmaiado dos
8 campos.

9 E quem não fosse vaqueano naqueles sítios iria, sem dúvida, estacar diante da
10 grande porteira escancarada, inquirindo qual o motivo por que **a gente da fazenda** era tão
11 esquiva que nem ao menos aparecia **à janela** quando a cabeçada da madrinha da
12 tropa, carrilhonando à frente dos lotes, guiava os cargueiros pelo caminho a fora.

13 Entestando com a estrada, **o largo rancho de telha**, com **grandes esteios de aroeira**
14 **e mourões cheios de argolas de ferro**, abria-se ainda distante da casa, convidando o
15 viandante a abrigar-se nele. No chão havia ainda uma trempe de pedra com vestígios de
16 fogo e, daqui e dacolá, no terreno acamado e liso, esponjadouros de animais vagabundos.
17 Muitas vezes os cargueiros das tropas, ao darem com o rancho, trotavam para lá,
18 esperançados de pouso, bufando, atropelando-se, batendo uns contra os outros as cobertas
19 de couro cru; entravam pelo rancho adentro, apinhavam-se, giravam impacientes à espera
20 da descarga até que os tocadores a pé, com as longas toalhas de crivo enfiadas no pescoço,
21 falavam à mulada, obrigando-a a ganhar o caminho.

22 Por que seria que os tropeiros, ainda em risco de forçarem as marchas e aguarem
23 a tropa, não pousavam aí? Eles bem sabiam que, à noite, teriam de despertar, quando as
24 almas perdidas, em penitência, cantassem com voz fanhosa a encomendação. Mas o
25 cuiabano Manuel Alves, arrieiro atrevido, não estava por essas abusões e quis tirar a cisma
26 da casa mal-assombrada.

27 Montado em sua mula queimada frontaberta, levando adestro seu macho crioulo
28 por nome "Fidalgo" – dizia ele que tinha corrido todo este mundo, sem topar coisa alguma,

29 em dias de sua vida, que lhe fizesse o coração bater apressado de medo. Havia de dormir
30 sozinho na tapera e ver até onde chegavam os receios do povo.

31 Dito e feito.

32 Passando por aí de uma vez, com sua tropa, mandou descarregar no rancho com
33 ar decidido. E enquanto a camaradagem, meio obtusa com aquela resolução inesperada,
34 saltava das selas ao guizalhar das rosetas no ferro batido das esporas; e os tocadores,
35 acudindo de cá e de lá, iam amarrando nas estacas os burros, divididos em lotes de dez,
36 Manuel Alves, o primeiro em desmontar, quedava-se de pé, recostado a um mourão de
37 braúna, chapéu na coroa da cabeça, cenho carregado, faca nua aparelhada de prata,
38 cortando vagarosamente fumo para o cigarro.

39 Os tropeiros, em vaivém, empilhavam as cargas, resfolegando ao peso. Contra o
40 costume, não proferiram uma jura, uma exclamação; só, às vezes, uma palmada forte na
41 anca de algum macho teimoso. No mais, o serviço ia-se fazendo e o Manuel Alves
42 continuava quieto.

43 As sobrecargas e os arrochos, os buçais e a penca de ferraduras, espalhados aos
44 montes; o surrão da ferramenta aberto e para fora o martelo, o puxavante e a bigorna; os
45 embornais dependurados; as bruacas abertas e o trem de cozinha em cima de um couro;
46 a fila de cangalhas de suadouro para o ar, à beira do rancho, – denunciaram ao arrieiro que
47 a descarga fora feita com a ordem do costume, mostrando também que à rapaziada não
48 repugnava acompanhá-lo na aventura.

49 Então, o arrieiro percorreu a tropa, correndo o lombo dos animais para examinar
50 as pisaduras; mandou atalhar à sovela algumas cangalhas, assistiu à raspagem da mulada
51 e mandou, por fim, encostar a tropa acolá, fora da beira do capão onde costumam crescer
52 as ervas venenosas.

53 Dos camaradas, o Venâncio lhe fora malungo de sempre. Conheciam-se a fundo
54 os dois tropeiros, desde o tempo em que puseram o pé na estrada pela primeira vez, na
55 era da fumaça, em trinta e três. Davam de língua às vezes, nos serões de pouso, um
56 pedaço de tempo, enquanto os outros tropeiros, sentados nos fardos ou estendidos sobre
57 os couros, faziam chorar a tirana com a toada doída de uma cantilena saudosa.

58 Venâncio queria puxar a conversa para as coisas da tapera, pois viu logo que o
59 Manuel Alves, ficando aí, tramava alguma das dele.

60 – O macho lionanco está meio sentido da viagem, só Manuel.

61 – Nem por isso. Aquele é couro n'água. Não é com duas distâncias desta que ele

62 afrouxa.
63 – Pois olhe, não dou muito para ele urrar na subida do morro.
64 – Este? Não fale!
65 – Inda malhando nesses carrascos cheios de pedra, então é que ele se entrega de
66 todo.
67 – Ora!
68 – Vossemecê bem sabe: por aqui não há boa pastaria; acresce mais que a tropa
69 deve andar amilhada. Nem pasto, nem milho na redondeza desta tapera. Tudo que
70 sairmos daqui, topamos logo um catingal verde. Este pouso não presta; a tropa amanhece
71 desbarrigada que é um Deus nos acuda.
72 – Deixe de poetagens, Venâncio! Eu sei cá.
73 – Vossemecê pode saber, eu não duvido; mas na hora da coisa feia, quando a tropa
74 pegar a arriar a carga pela estrada, é um vira-tem-mão e – Venâncio p'r'aqui, Venâncio
75 p'r'acolá.
76 Manuel deu um muxoxo. Em seguida levantou-se de um surrão onde estivera
77 assentado durante a conversa e chegou à beira do rancho, olhando para fora. Cantarolou
78 umas trovas e, voltando-se de repente para o Venâncio, disse:
79 – Vou dormir na tapera. Sempre quero ver se a boca do povo fala verdade uma
80 vez.
81 – Hum, hum! Está aí! Eia, eia, eia!
82 – Não temos eia nem peia. Puxe para fora minha rede.
83 – Já vou, patrão. Não precisa falar duas vezes.
84 E daí a pouco, veio com a rede cuiabana bem tecida, bem rematada por longas
85 franjas pendentes.
86 – Que é que vossemecê determina agora?
87 – Vá lá à tapera enquanto é dia e arme a rede **na sala da frente**. Enquanto
88 isso, aqui também se vai cuidando do jantar...
89 O caldeirão preso à rabicha grugrulhava ao fogo; a carne-seca no espeto e a
90 camaradagem, rondando à beira do fogo lançava à vasilha olhares ávidos e cheios de
91 angústias, na ansiosa expectativa do jantar. Um, de passagem atiçava o fogo, outro
92 carregava o ancorote cheio de água fresca; qual corria a lavar os pratos de estanho, qual
93 indagava pressuroso se era preciso mais lenha.
94 Houve um momento em que o cozinheiro, atucanado com tamanha oficiosidade,

95 arremangou aos parceiros dizendo-lhes:

96 – Arre! Tem tempo, gente! Parece que vocês nunca viram feijão. Cuidem de seu
97 que fazer, se não querem sair daqui a poder de tição de fogo!

98 Os camaradas se afastaram, não querendo turrar com cozinheiro em momento
99 assim melindroso.

100 Pouco depois chegava o Venâncio, ainda a tempo de servir o jantar ao Manuel
101 Alves.

102 Os tropeiros formavam roda, agachados, com os pratos acima dos joelhos e
103 comiam valentemente.

104 – Então? perguntou Manuel Alves ao seu malungo.

105 – Nada, nada, nada! Aquilo por lá, nem sinal de gente!

106 – Uai! É estúrdio!

107 – E vossemecê pousa lá mesmo?

108 – Querendo Deus, sozinho, com a franqueira e a garrucha, que nunca me
109 atraíçoaram.

110 – Sua alma, sua palma, meu patrão. Mas... é o diabo!

111 – Ora! Pelo buraco da fechadura não entra gente, estando bem fechadas as portas.
112 O resto, se for gente viva, antes dela me jantar eu hei de fazer por almoçá-la. Venâncio,
113 defunto não levanta da cova. Você há de saber amanhã.

114 – Sua alma, sua palma, eu já disse, meu patrão; mas, olhe, eu já estou velho, tenho
115 visto muita coisa e, com ajuda de Deus, tenho escapado de algumas. Agora, o que eu
116 nunca quis foi saber de negócio com assombração. Isso de coisa do outro mundo p'r'aqui
117 mais p'r'ali – terminou o Venâncio, sublinhando a última frase com um gesto de quem se
118 benze.

119 Manuel Alves riu-se e, sentando-se numa albarda estendida, catou uns gravetos
120 do chão e começou a riscar a terra, fazendo cruzinhas, traçando arabescos.... A
121 camaradagem, reconfortada com o jantar abundante, tagarelava e ria, bulindo de vez em
122 quando no guampo de cachaça. Um deles ensaiava um rasgado na viola e outro –
123 namorado, talvez, encostado ao esteio do rancho, olhava para longe, encarando a barra do
124 céu, de um vermelho enfumaçado e, falando baixinho, co'a voz tremente, à sua amada
125 distante...

127 Enoitara-se o escampado e, com ele, o rancho e a tapera. O rolo de cera, há pouco
 128 aceso e pregado **ao pé direito do rancho**, fazia uma luz fumarenta. Embaixo da tripeça, o
 129 fogo estalava ainda. De longe vinham aí morrer as vozes do sapo-cachorro que latia lá
 130 num brejo afastado, sobre o qual os vaga-lumes teciam uma trama de luz vacilante. De cá
 131 se ouvia o resfolegar da mulada pastando, espalhada pelo campo. E o cinferro da
 132 madrinha, badalando compassadamente aos movimentos do animal, sonorizava aquela
 133 grave extensão erma.

134 As estrelas, em divina faceirice, furtavam o brilho às miradas dos tropeiros que,
 135 tomados de langor, banzavam, estirados nas caronas, apoiadas as cabeças nos serigotes,
 136 com o rosto voltado para o céu.

137 Um dos tocadores, rapagão do Ceará, pegou a tirar uma cantiga. E pouco a pouco,
 138 todos aqueles homens errantes, filhos dos pontos mais afastados desta grande pátria,
 139 sufocados pelas mesmas saudades, unificados no mesmo sentimento de amor à
 140 independência, irmanados nas alegrias e nas dores da vida em comum, responderam em
 141 coro, cantando o estribilho. A princípio timidamente, as vozes meio veladas deixaram
 142 entreouvir os suspiros; mas, animando-se, animando-se, a solidão foi se enchendo de
 143 melodia, foi se povoando de sons dessa música espontânea e simples, tão bárbara e tão
 144 livre de regras, onde a alma sertaneja soluça ou geme, campeia vitoriosa ou ruge traiçoeira
 145 irmã gêmea das vozes das feras, dos roncões da cachoeira, do murmulho suave do arroio,
 146 do gorjeio delicado das aves e do tétrico fragor das tormentas. O idílio ou a luta, o
 147 romance ou a tragédia viveram no relevo extraordinário desses versos mutilados, dessa
 148 linguagem brutesca da tropeirada.

149 E, enquanto um deles, rufando um sapateado, gracejava com os companheiros,
 150 lembrando os perigos da noite nesse ermo consistório das almas penadas - outro, o
 151 Joaquim Pampa, lá das bandas do sul, interrompendo a narração de suas proezas na
 152 campanha, quando corria à cola da bagualada, girando as bolas no punho erguido, fez
 153 calar os últimos parceiros que ainda acompanhavam nas cantilenas o cearense peitudo,
 154 gritando-lhes:

155 – Ché, povo! Tá chegando a hora!

156 O último estribilho:

157 Deixa estar o jacaré:

158 A lagoa há de secar

159 expirou magoado na boca daqueles poucos, amantes resignados, que esperavam um

160 tempo mais feliz, onde os corações duros das morenas ingratas amolecessem para seus
161 namorados fiéis:

162 Deixa estar o jacaré:

163 A lagoa há de secar

164 O tropeiro apaixonado, rapazinho esguio, de olhos pretos e fundos, que
165 contemplava absorto a barra do céu ao cair da tarde, estava entre estes. E quando
166 emudeceu a voz dos companheiros ao lado, ele concluiu a quadra com estas palavras,
167 ditas em tom de fé profunda, como se evocasse mágoas longo tempo padecidas:

168 Rio Preto há de dar vau
169 Té pra cachorro passar!
170 – Tá chegando a hora!
171 – Hora de que, Joaquim?
172 – De aparecerem as almas perdidas. Ih! Vamos acender fogueiras em roda do
173 rancho.

174 Nisto apareceu o Venâncio, cortando-lhes a conversa.

175 – Gente! O patrão já está na tapera. Deus permita que nada lhe aconteça. Mas
176 vocês sabem: ninguém gosta deste pouso mal-assombrado.

177 – Escute, tio Venâncio. A rapaziada deve também vigiar a tapera. Pois nós
178 havemos de deixar o patrão sozinho?

179 – Que se há de fazer? Ele disse que queria ver com os seus olhos e havia de ir só,
180 porque assombração não aparece senão a uma pessoa só que mostre coragem.

181 – O povo diz que mais de um tropeiro animoso quis ver a coisa de perto; mas no
182 dia seguinte, os companheiros tinham que trazer defunto para o rancho porque, dos que
183 dormem lá, não escapa nenhum.

184 – Qual, homem! Isso também não! Quem conta um conto acrescenta um ponto. Eu
185 cá não vou me fiando muito na boca do povo, por isso é que eu não gosto de pôr o sentido
186 nessas coisas.

187 A conversa tornou-se geral e cada um contou um caso de coisa do outro mundo.
188 O silêncio e a solidão da noite, realçando as cenas fantásticas das narrações de há pouco,
189 filtraram nas almas dos parceiros menos corajosos um como terror pela iminência das
190 aparições.

191 E foram-se amontoando a um canto do rancho, rentes uns aos outros, de armas
192 aperradas alguns e olhos esbugalhados para o indeciso da treva; outros, destemidos e

193 gabolas, diziam alto.
194 – Cá por mim, o defunto que me tentar morre duas vezes, isto tão certo como sem
195 dúvida – e espreguiçavam-se nos couros estendidos, bocejando de sono.
196 Súbito, ouviu-se um gemido agudo, fortíssimo, atroando os ares como o último
197 grito de um animal ferido de morte.
198 Os tropeiros pularam dos lugares, precipitando-se confusamente para **a beira do rancho**.
199 Mas o Venâncio acudiu logo, dizendo:
200 – Até aí vou eu, gente! Dessas almas eu não tenho medo. Já sou vaqueano velho e
201 posso contar. São as antas-sapateiras no cio. Disso a gente ouve poucas vezes, mas ouve.
202 Vocês têm razão: faz medo.
203 E os paquidermes, ao darem com o fogo, dispararam, galopando pelo capão
204 adentro.

205 III

206 Manuel Alves, ao cair da noite, sentindo-se refeito pelo jantar, endireitou para a
207 tapera, caminhando vagarosamente.

208 Antes de sair, descarregou os dois canos da garrucha num cupim e carregou-a de
209 novo, metendo em cada cano uma bala de cobre e muitos bagos de chumbo grosso. Sua
210 franqueira aparelhada de prata, levou-a também enfiada no correão da cintura. Não lhe
211 esqueceu o rolo de cera nem um maço de palhas. O arrieiro partira calado. Não queria
212 provocar a curiosidade dos tropeiros. Lá chegando, penetrou **no pátio pela grande**
213 **porteira escancarada**.
214 Era noite.

215 Tateando com o pé, reuniu um molho de gravetos secos e, servindo-se das palhas
216 e da binga, fez fogo. Ajuntou mais lenha arrancando paus de cercas velhas, apanhando
217 pedaços de tábua de peças em ruína, e com isso, formou uma grande fogueira. Assim
218 alumiado o pátio, o arrieiro acendeu o rolo e começou a percorrer **as estrebarias meio**
219 **apodrecidas, os paióis, as senzalas em linha, uma velha oficina de ferreiro com o fole**
220 **esburacado e a bigorna ainda em pé**.
221 – Quero ver se tem alguma coisa escondida por aqui. Talvez alguma cama de bicho
222 do mato.

223 E andava pesquisando, escarafunchando por aquelas dependências de casa
224 nobre, ora desbeijadas, sítio preferido das lagartixas, dos ferozes lacraus e dos

225 caranguejos cerdosos. Nada, nada: tudo abandonado!

226 – Senhor! Por que seria? – inquiriu de si para si o cuiabano e parou **à porta**
 227 **de uma senzala**, olhando para o meio do pátio onde uma caveira alvadia de boi-espáceo,
 228 fincada na ponta de uma estaca, parecia ameaçá-lo com a grande armação aberta.

229 Encaminhou para a escadaria que levava ao alpendre e que se abria em duas
 230 escadas, de um lado e de outro, como dois lados de um triângulo, fechando no alpendre,
 231 seu vértice. No meio da parede e erguida sobre a sapata, **uma cruz de madeira negra**
 232 avultava; aos pés desta, cavava-se **um tanque de pedra**, bebedouro do gado da porta,
 233 noutro tempo.

234 Manuel subiu cauteloso e viu **a porta aberta com a grande fechadura sem**
 235 **chave, uma tranca de ferro** caída e um espreque de madeira atirado a dois passos no
 236 **assoalho**.

237 Entrou. Viu na sala da frente sua rede armada e no canto da parede, embutido na
 238 **alvenaria, um grande oratório** com portas de almofada entreabertas. Subiu a **um banco**
 239 **de recosto alto**, unido à parede e chegou o rosto perto do oratório, procurando
 240 examiná-lo por dentro, quando um morcego enorme, alvoroçado, tomou surto, ciciando,
 241 e foi pregar-se **ao teto**, donde os olhinhos redondos piscaram ameaçadores.

242 – Que é lá isso, bicho amaldiçoado?

243 O arrieiro voltou-se, depois de ter murmurado as palavras de esconjuro e, cerrando
 244 **a porta de fora**, especou-a com firmeza. Depois, penetrou na casa pelo **corredor**
 245 **comprido**, pelo qual o vento corria veloz, sendo-lhe preciso amparar com a mão
 246 espalmada a luz vacilante do rolo. Foi dar na **sala de jantar**, onde **uma mesa escura e**
 247 **de rodapés torneados**, cercada de **bancos esculpidos**, estendia-se, vazia e negra.

248 O teto de estuque, oblongo e escantilhado, rachara, descobrindo **os caibros e**
 249 rasgando uma nesga de céu por **uma frincha de telhado**. Por aí corria uma goteira no
 250 tempo da chuva e, embaixo, o assoalho podre ameaçava tragar quem se aproximasse
 251 despercebido. Manuel recuou e dirigiu-se para **os cômodos do fundo**. Enfiando por um
 252 corredor que parecia conduzir **à cozinha**, viu, ao lado, **o teto abatido de um quarto**,
 253 cujo assoalho tinha no meio um montículo de escombros. Olhou para o céu e viu,
 254 abafando a luz apenas adivinhada das estrelas, um bando de nuvens escuras, roldando.
 255 Um outro quarto havia junto desse e o olhar do arrieiro deteve-se, acompanhando a luz
 256 do rolo no braço esquerdo erguido, sondando **as prateleiras fixas na parede**, onde uma
 257 coisa branca luzia. Era um caco velho de prato antigo. Manuel Alves sorriu para uma

258 figurinha de mulher, muito colorida, cuja cabeça aparecia ainda pintada ao vivo na
259 porcelana alva.

260 Um zunido de vento impetuoso, constringido na fresta de uma janela que olhava
261 para fora, fez o arrieiro voltar o rosto de repente e prosseguir o exame do casarão
262 abandonado. Pareceu-lhe ouvir nesse instante **a zoadá plangente de um sino** ao longe.
263 Levantou a cabeça, estendeu o pescoço e inclinou o ouvido, alerta; o som continuava,
264 zoando, zoando, parecendo ora morrer de todo, ora vibrar ainda, mas sempre ao longe.

265 – É o vento, talvez, **no sino da capela**.

266 E penetrou **num salão enorme**, escuro. A luz do rolo, tremendo, deixou no chão
267 uma réstia avermelhada. Manuel foi adiante e esbarrou **num tamborete de couro**,
268 tombado aí. O arrieiro foi seguindo, acompanhando uma das paredes. Chegou ao canto
269 e entestou com a outra parede.

270 – Acaba aqui – murmurou. Três grandes janelas no fundo estavam fechadas.

271 – Que haverá aqui atrás? Talvez **o terreiro de dentro**. Deixe ver...

272 Tentou abrir uma janela, que resistiu. O vento, fora, disparava, às vezes, reboando
273 como uma vara de queixada em redemoinho no mato.

274 Manuel fez vibrar **as bandeiras da janela** a choques repetidos. Resistindo elas, o
275 arrieiro recuou e, de braço direito estendido, deu-lhes um empurrão violento. A janela,
276 num grito estardalhaçante, escancarou-se. Uma rajada rompeu por ela adentro, latindo
277 qual matilha enfurecida; pela casa toda houve **um tataral de portas, um ruído de**
278 **reboco que cai das paredes altas** e se esfarinha no chão.

279 A chama do rolo apagou-se à lufada e o cuiabano ficou só, babatando na treva.

280 Lembrando-se da binga sacou-a do bolso da calça; colocou a pedra com jeito e
281 bateu-lhe o fuzil; as centelhas saltavam para a frente impelidas pelo vento e apagavam-se
282 logo. Então, o cuiabano deu uns passos para trás, apalpando até tocar a parede do fundo.
283 Encostou-se nela e foi andando para os lados, roçando-lhe as costas procurando **o**
284 **entrevão das janelas**. Aí, acocorou-se e tentou de novo tirar fogo: uma faiscazinha
285 chamuscou o isqueiro e Manuel Alves soprou-a delicadamente, alentando-a com a
286 princípio, ela animou-se, quis alastrar-se, mas de repente sumiu-se. O arrieiro apalpou o
287 isqueiro, virou-o nas mãos e achou-o úmido; tinha-o deixado no chão, exposto ao sereno,
288 na hora em que fazia a fogueira no pátio e percorria as dependências deste.

289 Meteu a binga no bolso e disse:

290 – Espera, diaba, que tu hás de secar com o calor do corpo.

291 Nesse entremente a zoadada do sino fez-se ouvir de novo, dolorosa e longínqua.

292 Então o cuiabano pôs-se de gatinhas, atravessou a faca entre os dentes e marchou como
293 um felino, sutilmente, vagarosamente, de olhos arregalados, querendo varar a treva.
294 Súbito, um ruído estranho fê-lo estacar, arrepiado e encolhido como um jaguar que
295 prepara o bote.

296 No teto soaram uns passos apressados de tamancos pracatando e uma voz
297 rouquenha pareceu proferir uma imprecação. O arrieiro assentou-se nos calcanhares,
298 apertou o ferro nos dentes e puxou da cinta a garrucha; bateu com o punho cerrado nos
299 feixos da arma, chamando a pólvora aos ouvidos e esperou. O ruído cessara; só a zoadada
300 do sino continuava, intermitentemente.

301 Nada aparecendo, Manuel tocou para diante, sempre de gatinhas. Mas, desta vez,
302 a garrucha, aperrada na mão direita, batia no chão a intervalos rítmicos, como a úngula
303 de um quadrúpede manco. Ao passar junto ao **quarto de teto esboroado**, o cuiabano
304 lobrigou o céu e orientou-se. Seguiu, então, pelo corredor afora, apalpando, cosendo-se
305 com a parede. Novamente parou ouvindo um farfalhar distante, um sibilo como o da
306 refega no bunital.

307 Pouco depois, um estrépito medonho abalou o casarão escuro e a ventania –
308 alcatéia de lobos rafados - investiu uivando e passou à disparada, estrondando uma janela.
309 Saindo por aí, voltaram de novo os austros furentes, perseguindo-se, precipitando-se,
310 zunindo, gargalhando sarcasticamente, pelos salões vazios.

311 Ao mesmo tempo, o arrieiro sentiu no espaço um arfar de asas, um sóido áspero
312 de aço que ringe e, na cabeça, nas costas, umas pancadinhas assustadas... Pelo espaço
313 todo ressoou um psiu, psiu, psiu... e um bando enorme de morcegos sinistros torvelinhou
314 no meio da ventania.

315 Manuel foi impelido para a frente à corrimaça daqueles mensageiros do negrume
316 e do assombramento. De músculos crispados num começo de reação selvagem contra a
317 alucinação que o invadia, o arrieiro alapardava-se, eriçando-se-lhe os cabelos. Depois,
318 seguia de manso, com o pescoço estendido e os olhos acesos, assim como um sabujo que
319 negaceia.

320 E foi rompendo a escuridão à caça desse ente maldito que fazia o velho casarão
321 falar ou gemer, ameaçá-lo ou repeti-lo, num conluio demoníaco com o vento, os morcegos
322 e a treva.

323 Começou a sentir que tinha caído num laço armado talvez pelo maligno. De vez

234 em quando, parecia-lhe que uma coisa lhe arrepiava os cabelos e uns animálculos
235 desconhecidos perlustravam seu corpo em carreira vertiginosa. No mesmo tempo, um rir
236 abafado, uns cochichos de escárnio pareciam acompanhá-lo de um lado e de outro.

237 – Ah! vocês não me hão de levar assim-assim, não – exclamava o arrieiro para o
238 invisível. - Pode que eu seja onça presa na arataca. Mas eu mostro! Eu mostro!

239 E batia com força a coronha da garrucha **no solo ecoante**.

230 Súbito, uma luz indecisa, coada por alguma janela próxima, fê-lo vislumbrar um
231 vulto branco, esguio, semelhante a uma grande serpente, coleando, sacudindo-se. O
232 vento trazia vozes estranhas das socavas da terra, misturando-se com os lamentos do
233 sino, mais acentuados agora.

234 Manuel estacou, com as fontes latejando, a goela constricta e a respiração curta. A
235 boca semiaberta deixou cair a faca: o fôlego, a modo de um sedenho, penetrou-lhe na
236 garganta seca, sarjando-a e o arrieiro roncou como um barrão acuado pela cachorrada.
237 Correu a mão pelo assoalho e agarrou a faca; meteu-a de novo entre os dentes, que
238 rangeram no ferro; engatilhou a garrucha e apontou para o monstro; uma pancada seca
239 do cão no aço do ouvido mostrou-lhe que sua arma fiel o traía. A escorva caíra pelo chão
240 e a garrucha negou fogo. O arrieiro arrojou contra o monstro a arma traidora e gaguejou
241 em meia risada de louco:

242 – Mandingueiros do inferno! Botaram mandinga na minha arma de fiança!
243 Tiveram medo dos dentes da minha garrucha! Mas vocês hão de conhecer homem,
244 sombras do demônio!

245 De um salto, arremeteu contra o inimigo; a faca, vibrada com ímpeto feroz, ringiu
246 numa coisa e foi enterrar a ponta na tábua do assoalho, onde o sertanejo, apanhado pelo
247 meio do corpo num laço forte, tombou pesadamente.

248 A queda assanhou-lhe a fúria e o arrieiro, erguendo-se de um pulo, rasgou numa
249 facada um farrapo branco que ondulava no ar. Deu-lhe um bote e estrincou nos dedos um
250 como tecido grosso. Durante alguns momentos ficou no lugar, hirto, suando, rugindo.

251 Pouco a pouco foi correndo a mão cautelosamente, tateando aquele corpo estranho
252 que seus dedos arrochavam! era um pano, de sua rede, talvez, que o Venâncio armara na
253 sala da frente.

254 Neste instante, pareceu-lhe ouvir chascos de mofa nas vozes do vento e nos
255 assovios dos morcegos; ao mesmo tempo, percebia que o chamavam lá dentro Manuel,
256 Manuel, Manuel - em frases tartamudeadas. O arrieiro avançou como um possesso, dando

357 pulos, esfaqueando sombras que fugiam.

358 Foi dar na sala de jantar onde, pelo rasgão do telhado, pareciam descer umas
359 formas longas, esvoaçando, e uns vultos alvos, em que por vezes pastavam chamas
360 rápidas, dançavam-lhe diante dos olhos incendidos.

361 O arrieiro não pensava mais. A respiração se lhe tornara estertorosa; horríveis
362 contrações musculares repuxavam-lhe o rosto e ele, investindo as sombras, uivava:

363 – Traíçoeiras! Eu queria carne para rasgar com este ferro! Eu queria osso para
364 esmigalhar num murro.

365 As sombras fugiam, esfloravam as paredes em ascensão rápida, iluminando-lhe
366 subitamente o rosto, brincando-lhe um momento nos cabelos arrepiados ou dançando-lhe
367 na frente. Era como uma chusma de meninos endemoniados a zombarem dele, puxando-
368 o daqui, beliscando-o d'acolá, açulando-o como a um cão de rua.

369 O arrieiro dava saltos de úgre, arremetendo contra o inimigo nessa luta fantástica:
370 rangia os dentes e parava depois, ganindo como a onça esfaimada a que se escapa a presa.
371 Houve um momento em que uma coréia demoníaca se concertava ao redor dele, entre
372 uivos, guinchos, risadas ou gemidos. Manuel ia recuando e aqueles círculos infernais o
373 iam estrangindo; as sombras giravam correndo, precipitando-se, entrando numa porta,
374 saindo noutra, esvoaçando, rojando no chão ou saracoteando desenfreadamente.

375 Um longo soluço despedaçou-lhe a garganta num ai sentido e profundo e o arrieiro
376 deixou cair pesadamente a mão esquerda espalmada **num portal**, justamente quando um
377 morcego, que fugia amedrontado, lhe deu uma forte pancada no rosto. Então, Manuel
378 pulou novamente para diante, apertando nos dedos o cabo da franqueira fiel; **pelo rasgão**
379 **do telhado** novas sombras desciam e algumas, quedas, pareciam dispostas a esperar o
380 embate.

381 O arrieiro rugiu:

382 – Eu mato! Eu mato! Mato! - e acometeu com de alucinado aqueles entes
383 malditos. De um salto foi cair no meio das formas impalpáveis e vacilantes; um fragor
384 medonho se fez ouvir; o assoalho podre cedeu barrote, roído de cupins, baqueou sobre
385 uma coisa e desmoronava embaixo da casa. O corpo de Manuel, tragado pelo buraco que
386 se abriu, precipitou-se e tombou lá embaixo. Ao mesmo tempo, um som vibrante de
387 metal, um tilintar como de moedas derramando-se pela fenda uma frasqueira que se racha,
388 acompanhou o baque do corpo do arrieiro.

389 Manuel lá no fundo, ferido, ensangüentado, arrastou-se ainda, cravando as unhas

390 na terra como um ururau golpeado de morte. Em todo o corpo estendido com o ventre na
 391 terra, perpassava-lhe ainda uma crisão de luta; sua boca proferiu ainda: – "Eu mato !
 392 Mato! Ma..." – e um silêncio trágico pesou sobre a tapera.

393 IV

394 O dia estava nasce-não-nasce e já os tropeiros tinham pegado na lida. Na meia luz
 395 crepitava a labareda embaixo do caldeirão cuja tampa, impelida pelos vapores que
 396 subiam, rufava nos beijos de ferro batido. Um cheiro de mato e de terra orvalhada
 397 espalhava-se com a viração da madrugada.

398 Venâncio, dentro do rancho, juntava, ao lado de cada cangalha, o couro, o arrocho
 399 e a sobrecarga. Joaquim Pampa fazendo cruces na boca aos bocejos freqüentes, por
 400 impedir que o demônio lhe penetrasse no corpo, emparelhava os fardos, guiando-se pela
 401 cor dos topes cosidos àqueles. Os tocadores, pelo campo afora, ecavam um para o outro,
 402 avisando o encontro de algum macho fujão. Outros, em rodeio, detinham-se no lugar em
 403 que se achava a madrinha, vigiando a tropa.

404 Pouco depois ouviu-se o tropel dos animais demandando o rancho. O cincerro
 405 tilintava alegremente, espantando os passarinhos que se levantavam das touceiras de
 406 arbustos, voando apressados. Os urus, nos capões, solfejavam à aurora que principiava a
 407 tingir o céu e manchar de púrpura e ouro o capinzal verde.

408 – Eh, gente! o orvalho está cortando, êta! Que tempão tive briquitando co'aquele
 409 macho "pelintra". Diabo o leve! Aquilo é próprio um gato: não faz bulha no mato e não
 410 procura as trilhas, por não deixar rastro.

411 – E a "Andorinha"? Isso é que é mula desabotinada! Sopra de longe que nem um
 412 bicho do mato e desanda na carreira. Ela me ojerizou tanto que eu soltei nela um matacão
 413 de pedra, de que ela havia de gostar pouco.

414 A rapaziada chegava à beira do rancho, tangendo a tropa.

415 – Que é da giribita? Um trago é bom para cortar algum ar que a gente apanhe.
 416 Traze o guampo, Aleixo.

417 – Uma hora é frio, outra é calor, e vocês vão virando, cambada do diabo! – gritou
 418 o Venâncio.

419 – Largue da vida dos outros e vá cuidar da sua, tio Venâncio! Por força que
 420 havemos de querer esquentar o corpo: enquanto nós, nem bem o dia sonhava de nascer,
 421 já estávamos atolados no capinzal molhado, vossemecê tava aí na beira do fogo, feito um

422 cachorro velho.

423 – Tá bom, tá bom, não quero muita conversa comigo não. Vão tratando de chegar
424 os burros às estacas e de suspender as cangalhas. O tempo é pouco e o patrão chega de
425 uma hora para a outra. Fica muito bonito se ele vem encontrar essa sinagoga aqui! E por
426 falar nisso, é bom a gente ir lá. Deus é grande! Mas eu não pude fechar os olhos esta
427 noite! Quando ia querendo pegar no sono, me vinha à mente alguma que pudesse suceder
428 a só Manuel. Deus é grande!

429 Logo-logo o Venâncio chamou pelo Joaquim Pampa, pelo Aleixo e mais o José
430 Paulista.

431 – Deixamos esses meninos cuidando do serviço e nós vamos lá.

432 Nesse instante, um molecote chegou com o café. A rapaziada cercou-o. O
433 Venâncio e seus companheiros, depois de terem emborcado os cuités, partiram para a
434 tapera.

435 Logo à saída, o velho tropeiro refletiu um pouco alto:

436 – É bom ficar um aqui tomando conta do serviço. Fica você, Aleixo.

437 Seguiram os três, calados, pelo campo afora, na luz suave de antemanhã.

438 Concentrados em conjecturas sobre a sorte do arrieiro, cada qual queria mostrar-se
439 mais sereno, andando lépido e de rosto tranqüilo; cada qual, porém, escondia do outro a
440 angústia do coração e a fealdade do prognóstico.

441 José Paulista entoou uma cantiga que acaba neste estribilho:

442 A barra do dia ai vem!

443 A barra do sol também,

444 Ai!

445 E lá foram cantando todos três, por espantar as mágoas. Ao entrarem no grande
446 pátio da frente, deram com os restos da fogueira que Manuel Alves tinha feito Da
447 véspera. Sem mais detença, foram-se barafustando pela escadaria do alpendre, em cujo
448 topo a porta de fora lhes cortou o passo. Experimentaram-na primeiro. A porta,
449 fortemente especada por dentro, rinchou e não cedeu.

450 Forcejaram os três e ela resistiu ainda. Então, José Paulista correu pela escada
451 abaixo e trouxe ao ombro um cambão, no qual os três pegaram e, servindo-se dele como
452 de um aríete, marraram com a porta. **As ombreiras e a verga** vibraram aos choques
453 violentos cujo fragor se foi avolumando pelo casarão adentro em rancos profundos.
454 Em alguns instantes o espeque, escapulindo do lugar, foi arrojado no meio do

455 assoalho. **A calíça que caía** encheu de pequenos torrões esbranquiçados os chapéus dos
456 tropeiros - e a porta escancarou-se.

457 Na sala da frente deram com a rede toda estraçalhada.

458 – Mau, mau, mau! – exclamou Venâncio não podendo mais conter-se. Os outros
459 tropeiros, de olhos esbugalhados, não ousavam proferir uma palavra. Apenas apalparam
460 com cautela aqueles farrapos de pano, malsinados, com certeza, ao contato das almas do
461 outro mundo.

462 Correram a casa toda juntos, arquejando, murmurando orações contra malefícios.

463 – Gente, onde estará sô Manuel? Vocês não me dirão pelo amor de Deus? –
464 exclamou o Venâncio.

465 Joaquim Pampa e José Paulista calavam-se perdidos em conjeturas sinistras.

466 Na sala de jantar, mudos um em frente do outro, pareciam ter um conciliábulo
467 em que somente se lhes comunicassem os espíritos. Mas, de repente, creram ouvir, pelo
468 buraco do assoalho, um gemido estertoroso. Curvaram-se todos; Venâncio debruçou-se,
469 sondando **o porão da casa**.

470 A luz, mais diáfana, já alumia o terreiro de dentro e entrava pelo porão: o
471 tropeiro viu um vulto estendido.

472 – Nossa Senhora! Corre, gente, que sô Manuel está lá embaixo, estirado!

473 Precipitaram-se todos para **a frente da casa**, Venâncio adiante. Desceram as
474 escadas e procuraram **o portão que dava para o terreiro de dentro**. Entraram por ele afora
475 e, embaixo **das janelas da sala de jantar**, um espetáculo estranho deparou-se-lhes:

476 O arreiro, ensanguentado, jazia no chão estirado; junto de seu corpo, de envolta
477 com torrões desprendidos **da abóbada de um forno desabado**, um chuveiro de moedas de
478 ouro luzia.

479 – Meu patrão! Sô Manuelzinho! Que foi isso? Olhe seus camaradas aqui. Meu
480 Deus! Que mandinga foi esta? E a ourama que alumia diante dos nossos olhos?!

481 Os tropeiros acercaram-se do corpo do Manuel, por onde passavam tremores
482 convulsos. Seus dedos encarangados estrincavam ainda o cabo da faca, cuja lâmina se
483 enterrara no chão; perto da nuca e presa pela gola da camisa, uma moeda de ouro se lhe
484 grudara na pele.

485 – Sô Manuelzinho! Ai meu Deus! P'ra que caçar histórias do outro mundo! Isso
486 é mesmo obra do capeta, porque anda dinheiro no meio. Olha esse ouro, Joaquim! Deus
487 me livre!

488 – Qual, tio Venâncio – disse por fim José Paulista. – Eu já sei a coisa. Já ouvi contar
 489 casos desses. Aqui havia dinheiro enterrado e, com certeza, **nesse forno** que está com a
 490 boca virada para o terreiro. Aí é que está. Ou esse dinheiro foi mal ganho, ou porque o
 491 certo é que almas dos antigos donos desta fazenda não podiam sossegar enquanto não
 492 topassem um homem animoso para lhe darem o dinheiro, com a condição de cumprir, por
 493 intenção delas, alguma promessa, pagar alguma dívida, mandar dizer missas; foi isso, foi
 494 isso! E o patrão é homem mesmo! Na hora de ver a assombração, a gente precisa de
 495 atravessar a faca ou um ferro na boca, p'r'amor de não perder a fala. Não tem nada, Deus
 496 é grande!

497 E os tropeiros, certos de estarem diante de um fato sobrenatural, falavam baixo
 498 e em tom solene. Mais de uma vez persignaram-se e, fazendo cruzeiros no ar, mandavam o
 499 que quer que fosse - "para as ondas do mar" ou "para as profundas, onde não canta galo
 500 nem galinha".

501 Enquanto conversavam iam procurando levantar do chão o corpo do arrieiro, que
 502 continuava a tremer. Às vezes batiam-se-lhe os queixos e um gemido entrecortado lhe
 503 arrebatava da garganta.

504 – Ah! Patrão, patrão! Vossemecê, homem tão duro, hoje tombado assim! Valha-
 505 nos Deus! São Bom-Jesus do Cuiabá! Olha sô Manuel, tão devoto seu! - gemia o
 506 Venâncio.

507 O velho tropeiro, auxiliado por Joaquim Pampa procurava, com muito jeito,
 508 levantar do chão o corpo do arrieiro sem magoá-lo. Conseguiram levantá-lo nos braços
 509 trançados em cadeirinha e, antes de seguirem o rumo do rancho, Venâncio disse ao José
 510 Paulista:

511 – Eu não pego nessas moedas do capeta. Se você não tem medo, ajunta isso e traz.

512 Paulista encarou algum tempo o forno esboroado, onde os antigos haviam
 513 enterrado seu tesouro. Era o velho forno para quitanda. A ponta do barroto que o
 514 desmoronara estava fincada no meio dos escombros. O tropeiro olhou para cima e viu,
 515 no alto, bem acima do forno o buraco do assoalho por onde caíra o Manuel.

516 – É alto deveras! Que tombo! – disse de si para si. – Que há de ser do patrão? Quem
 517 viu sombração fica muito tempo sem poder encarar a luz do dia. Qual! Esse dinheiro há
 518 de ser de pouca serventia. Para mim, eu não quero: Deus me livre; então é que eu tava
 519 pegado com essas almas do outro mundo! Nem é bom pensar!

520 O forno estava levantado junto de **um pilar de pedra** sobre o qual **uma viga de**

521 **aroeira** se erguia suportando **a madre**. De cá se via **a fila dos barrotes** estendendo-se para
522 a direita até ao fundo escuro.

523 José Paulista começou a catar as moedas e encher os bolsos da calça; depois de
524 cheios estes, tirou do pescoço seu grande lenço de cor e, estendendo-o no chão o foi
525 enchendo também; dobrou as pontas em cruz e amarrou-as fortemente. Escarafunchando
526 os escombros do forno achou mais moedas e com estas encheu o chapéu. Depois partiu,
527 seguindo os companheiros que já iam longe, conduzindo vagarosamente o arrieiro.

528 As névoas volateantes fugiam impelidas pelas auras da manhã; sós, alguns
529 capuchos pairavam, muito baixos, nas depressões do campo, ou adejavam nas cúpulas
530 das árvores. As sombras dos dois homens que carregavam o ferido traçaram no chão uma
531 figura estranha de monstro. José Paulista, estugando o passo, acompanhava com os olhos
532 o grupo que o precedia de longe.

533 Houve um instante em que um pé-de-vento arrancou ao Venâncio o chapéu da
534 cabeça. O velho tropeiro voltou-se vivamente; o grupo oscilou um pouco, concertando os
535 braços do ferido; depois, pareceu a José Paulista que o Venâncio lhe fazia um aceno:
536 "apanhasse-lhe o chapéu".

537 Aí chegando, José Paulista arriou no chão o ouro, pôs na cabeça o chapéu de
538 Venâncio e, levantando de novo a carga, seguiu caminho a fora.

539 À beira do rancho, a tropa bufava escarvando a terra, abicando as orelhas,
540 relinchando à espera do milho que não vinha. Alguns machos malcriados entravam pelo
541 rancho adentro, de focinho estendido, cheirando os embornais.

542 Às vezes ouvia-se um grito: - Toma, diabo! - e um animal espirrava para o campo
543 à tacada de um tropeiro.

544 Quando lá do rancho se avistou o grupo onde vinha o arrieiro, correram todos. O
545 cozinheiro, que vinha do ôlho-d'água com o odre às costas, atirou com ele ao chão e
546 disparou também. Os animais já amarrados, espantando-se escoravam nos cabrestos. Bem
547 depressa a tropeirada cercou o grupo. Reuniram-se em mó, proferiram exclamações,
548 benziam-se, mas logo alguém lhes impôs silêncio, porque voltaram todos, recolhidos,
549 com os rostos consternados.

550 O Aleixo veio correndo na frente para armar a rede de tucum que ainda restava.

551 Foram chegando e José Paulista chegou por último. Os tropeiros olharam com
552 estranheza a carga que este conduzia; ninguém teve, porém, coragem de fazer uma
553 pergunta: contentaram-se com interrogações mudas. Era o sobrenatural, ou era obra dos

554 demônios. Para que saber mais? Não estava naquele estado o pobre do patrão?

555 O ferido foi colocado na rede havia pouco armada. Um dos tropeiros chegou com
556 uma bacia de salmoura; outro, correndo do campo com um molho de arnica, pisava a
557 planta para extrair-lhe o suco. Venâncio, com pano embebido, banhava as feridas do
558 arrieiro cujo corpo vibrava, então, fortemente.

559 Os animais olhavam curiosamente para dentro do rancho, afilando as orelhas.

560 Então Venâncio, com a fisionomia decomposta, numa apoiadura de lágrimas,
561 exclamou aos parceiros:

562 – Minha gente! Aqui, neste deserto, só Deus Nosso Senhor! É hora, meu povo! –
563 E ajoelhando-se de costas para o sol que nascia, começou a entoar um - "Senhor Deus,
564 ouvi a minha oração e chegue a vós o meu clamor!" - E trechos de salmos que aprendera
565 em menino, quando lhe ensinaram a ajudar a missa, afloraram-lhe à boca.

566 Os outros tropeiros foram-se ajoelhando todos atrás do velho parceiro que parecia
567 transfigurado. As vozes foram subindo, plangentes, desconcertadas, sem que ninguém
568 compreendesse o que dizia. Entretanto, parecia haver uma ascensão de almas, um apelo
569 fremente "in excelsis", na fusão dos sentimentos desses filhos do deserto. Ou era, vez, a
570 própria voz do deserto mal ferido com as feridas de seu irmão e companheiro, o feroso
571 cuiabano.

572 De feito, não pareciam mais homens que cantavam: era um só grito de angústia,
573 um apelo de socorro, que subia do seio largo do deserto às alturas infinitas: - "Meu
574 coração está ferido e seco como a erva... Fiz-me como a coruja, que se esconde nas
575 solidões!... Atendei propicio à oração do desamparado e não desprezeis a sua súplica..."

576 E assim, em frases soltas, ditas por palavras não compreendidas, os homens
577 errantes exalçaram sua prece com as vozes robustas de corredores dos escampados.
578 Inclinação para a frente, com o rosto baixado para terra, as mãos batendo nos peitos fortes,
579 não pareciam dirigir uma oração humilde de pobrezinhos ao manso e compassivo Jesus,
580 senão erguer um hino de glorificação ao "Agius Ischiro", ao formidável "Sanctus,
581 Sanctus, Dominus Deus Sabaoth".

582 Os raios do sol nascente entravam quase horizontalmente no rancho, aclarando as
583 costas dos tropeiros, esflorando-lhes as cabeças com fulgurações trêmulas. Parecia o
584 próprio Deus formoso, o Deus forte das tribos e do deserto, aparecendo num fundo de
585 apoteose e lançando uma mirada, do alto de um pórtico de ouro, lá muito longe, àqueles
586 que, prostrados em terra, chamavam por Ele.

587 Os ventos matinais começaram a soprar mais fortemente, remexendo o arvoredor
588 do capão, carregando feixes de folhas que se espalhavam do alto. Uma ema, abrindo as
589 asas, galopava pelo campo... E os tropeiros, no meio de uma inundação de luz, entre o
590 canto das aves despertadas e o resfolegar dos animais soltos que iam fugindo da beira do
591 rancho, derramavam sua prece pela amplidão imensa.

592 Súbito, Manuel, soerguendo-se num esforço desesperado, abriu os olhos vagos e
593 incendidos de delírio. A mão direita contraiu-se, os dedos crisparam-se como se
594 apertassem o cabo de uma arma pronta a ser brandida na luta... e seus lábios murmuraram
595 ainda, em ameaça suprema:

596 - Eu mato!... Mato!... Ma...