

# “Monangambé” e “Construção”: referenciando e objetificando o trabalho humano

“Monangambé” and “Construction”: referencing  
and objectifying human labor

**Luiza Guimarães Lanes<sup>1,2,3</sup>** 

<sup>1</sup>Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil

<sup>2</sup>Escola Sistema de Ensino Contemporâneo, Miracema, RJ, Brasil

<sup>3</sup>Centro Educacional Municipal Norberto Berno, Laranjal, MG, Brasil

E-mail: lu.lanes19@gmail.com

## Resumo

O objetivo geral deste estudo é analisar, sob a ótica da referência, o poema “Monangambé” (1961), de autoria do escritor angolano António Jacinto, e a música “Construção” (1971), produzida pelo compositor brasileiro Chico Buarque. Embora situadas em espaços e tempos distintos, as produções tocam na exploração do trabalhador, explicitando as peculiaridades dessa exploração quando ocorrida no campo e na cidade. Diante desse cenário, escolhemos, como objetos de discurso, os termos *monangambé* e *operário*, responsáveis por auxiliar na delimitação temática que une os textos em pauta. Emerge, assim, o seguinte questionamento de pesquisa: de que modo a referência auxilia no arranjo arquitetônico de textos distintos do ponto de vista sociotemporal? Buscando responder à questão-problema, (i) faremos um levantamento teórico acerca do fenômeno da referência, a fim de apontar os subsídios que sustentam nossa investigação; (ii) enfatizaremos a noção de cadeia referencial, buscando explicitar a relevância de uma análise que explore a interligação dos mecanismos referenciais, e não apenas a identificação isolada de um referente; (iii) analisaremos os textos a partir de um viés linguístico, destacando as

### Editora-chefe

Marcia dos Santos  
Machado Vieira

### Editores Associados

Abreu Castelo Vieira dos Paxe  
Carmen Lucia Tindó Secco  
Pâmela Fagundes Travassos

Recebido: 13/05/2024

Aceito: 13/08/2024

### Como citar:

LANES, Luiza Guimarães.  
Monangambé e Construção:  
referenciando e objetificando  
o trabalho humano. *Revista  
Diadorim*, v.26, n.2, e64256,  
2024. doi: [https://doi.  
org/10.35520/diadorim.2024.  
v26n2a64256](https://doi.org/10.35520/diadorim.2024.v26n2a64256)

estratégias referenciais e as pistas textuais existentes. Quanto à metodologia, é um trabalho bibliográfico de natureza analítica-descritiva, que se respalda, sobretudo, em Cavalcante (2011), Koch (2001) e Marcuschi (2001; 2008). Como resultado, constatamos que os processos referenciais e as pistas textuais são mobilizados de acordo com a dinâmica do gênero. Além disso, verificamos a concretização desses processos em gêneros diferentes que abordam, basicamente, a mesma temática, o que legitima a flexibilidade da referência em atender aos intuitos de cada gênero por meio dos recursos discursivos empregados.

### Palavras-chave

Referenciação; Poema; Música.

### Abstract

The general objective of this study is to analyze, from the perspective of referencing, the poem “Monangambé” (1961), by the Angolan writer António Jacinto, and the song “Construção” (1971), produced by the Brazilian composer Chico Buarque. Although situated in different spaces and times, the productions touch on the exploitation of the worker, making explicit the peculiarities of this exploitation when it occurs in the countryside and in the city. In view of this scenario, we chose, as objects of discourse, the terms *monangambé* and *worker*, responsible for assisting in the thematic delimitation that unites the texts in question. Thus, the following research question emerges: how does referencing help in the architectural arrangement of texts that are distinct from a socio-temporal point of view? Seeking to answer the problem-question, (i) we will make a theoretical survey about the phenomenon of referencing, in order to point out the subsidies that support our investigation; (ii) we will emphasize the notion of referential chain, seeking to explain the relevance of an analysis that explores the interconnection of referential mechanisms, and not just the isolated identification of a referent; (iii) we will analyze the texts from a linguistic perspective, highlighting the referential strategies and the existing textual clues. As for the methodology, it is a bibliographic work of an analytical-descriptive nature, which is supported, above all, by Cavalcante (2011), Koch (2001) and Marcuschi (2001; 2008). As a result, we found that referential processes and textual cues are mobilized according to the dynamics of the genre. In addition, we verified the materialization of these processes in different genres that basically address the same theme, which legitimizes the flexibility of the referencing in meeting the purposes of each genre through the discursive resources employed.

### Keywords

Referencing; Poem; Music.

## Introdução

Publicado em 1961, ano em que se inicia a Guerra de Independência de Angola, o poema “Monangambé” é o retrato metafórico e metonímico de um lugar que almeja liberdade, mas ainda se vê preso às amarras de ser colônia. De forma mais específica, tal produção literária é marcada pela valorização da natureza, que, no poema, adquire uma conotação antagônica: por um lado, dessa natureza provém o sustento do povo angolano, mas, por outro, esse mesmo ambiente se configura como o *locus* exploratório dos colonizados — trata-se, portanto, de um ambiente ambíguo, que traz, simultaneamente, a riqueza e a miséria, a vida e a morte, bem como outras antíteses. Ademais, essa referência à natureza condiz com o momento histórico no qual o texto foi construído, pois, durante o extenso processo emancipatório angolano, cujo término aponta para meados da década de 1970, grande parte da exploração dos colonizados se dava no meio agrícola, onde os nativos eram submetidos a condições desumanas de trabalho.

Dez anos após a publicação do poema “Monangambé”, é lançada, em 1971, no Brasil, a música “Construção”. Assim como boa parte do repertório de Chico Buarque, a letra foi escrita em meio à Ditadura Militar Brasileira, mais exatamente durante o Governo Médici (1969-1974), considerado um dos períodos de maior repressão do Regime Militar e, por isso, compreendendo praticamente toda a época dos “anos de chumbo” (1968-1974). Revestida de diversas figuras de linguagem, a fim de não ser censurada pelos órgãos de controle da ditadura, a música “*Construção*” critica a exploração trabalhista dos operários, evidenciando todos os perigos aos quais tais funcionários são submetidos.

De início, o interesse do compositor em ambientar o texto em um espaço urbano dialoga com o momento histórico em tela. Somada à forte repressão política da transição da década de 60 para 70, o Governo Médici foi marcado por um significativo crescimento financeiro, denominado na História de “milagre econômico”. Nesse contexto, houve um forte anseio de modernizar o país, o que pode ser comprovado pela construção de obras faraônicas, a exemplo da Usina Nuclear de Angra dos Reis. Nessa perspectiva, a ideia de Chico Buarque escolher um operário como protagonista de sua narrativa constitui um alerta, ou melhor, uma denúncia.

Mediante essa contextualização do nosso *corpus*, podemos inferir que, resguardadas as devidas particularidades, o poema “Monangambé” e a música “Construção” ancoram-se em mecanismos referenciais para abordar a temática da exploração trabalhista. Com base no pressuposto de que os dois textos supracitados estão inseridos em lugares e momentos diferentes, estrutura-se nossa questão-problema: de que modo a referência auxilia no arranjo arquitetônico de textos distintos do ponto de vista sociotemporal? Partimos da hipótese de que a língua, enquanto atividade

sociointerativa, possui artifícios flexíveis capazes de se adequar aos mais variados propósitos discursivos, bem como a espaços e tempos heterogêneos. Nesse sentido, a referenciação, como fenômeno específico da Linguística de Texto (LT), também segue essa lógica sociointerativa, mostrando-se bastante profícua ao delineamento de diferentes gêneros textuais.

Para tanto, objetivamos, em primeiro lugar, analisar os processos referenciais, que retomam os objetos do discurso *monangambé* e *operário*, aludidos, respectivamente, no poema “Monangambé” e na música “Construção”. Sob esse prisma, acreditamos que as retomadas utilizadas para recuperar os objetos de discurso em tela atestam o conteúdo temático (cf. Bakhtin, 1997 [1979]) da exploração trabalhista. Diante disso, trata-se de um trabalho bibliográfico de caráter analítico-descritivo, que encontra respaldo teórico, sobretudo, em Cavalcante (2011), Koch (2001) e Marcuschi (2001; 2008).

À luz das considerações tecidas, tal estudo se justifica por oferecer um caminho para trabalhar a linguagem de textos não canônicos e, mais especificamente, da literatura de países do Sul Global (cf. Santos, 2002). A expectativa é demonstrar a aplicabilidade de propostas similares no chão das escolas, oportunizando, dessa maneira, a delimitação de futuras análises desse cunho.

## Noções preliminares: o fenômeno da referenciação

A fim de compreender, efetivamente, a referenciação, é necessário mencionar os subsídios teóricos que a sustentam. Situada no bojo da Linguística de Texto — teoria que surgiu na década de 60 e, mais especificamente, na Alemanha (cf. Fávero; Koch, 2012 [1983]) —, a referenciação passou por transformações significativas até atingir a concepção atual, de modo que os estudos embrionários da área apostavam na noção de coesão textual e referência. Nesse sentido, o avanço das pesquisas, alavancado por nomes pioneiros como Mondada e Dubois (2003), sinalizou mudanças que ampliaram as bases epistemológicas anteriores e sugeriram um desvelamento da superfície linguística, cujo entorno ainda era bastante limitado pela noção de coesão e de referência.

Transcorridas essas alterações conceituais, atualmente, a referenciação é vista como uma atividade discursiva, na qual o sujeito, munido de determinado material linguístico, faz escolhas estratégicas a fim de representar estados de coisas, conferindo o sentido que almeja (Koch, 2005). Visando justificar a preferência pela nomenclatura referenciação, em detrimento do termo referência, Koch e Marcuschi (1998, p. 173, grifos dos autores) argumentam, que “referir não é mais atividade de “etiquetar” um mundo existente e inicialmente designado, mas sim uma atividade discursiva de tal

modo que os *referentes* passam a ser *objetos-de-discurso* e não realidades independentes.” Em suma, a análise de um objeto de discurso prevê a investigação do contexto no qual ele está inserido, ou melhor, das nuances que o individualizam.

Dentre os vários conceitos abarcados pela referenciação, merecem ênfase, neste trabalho, a classificação dos processos referenciais e a divisão das anáforas, que, por sua vez, constituirão nosso objeto de análise. Tradicionalmente, existem três mecanismos referenciais principais: a introdução referencial, a anáfora e a dêixis (Cavalcante, 2011). Entretanto, como a introdução referencial e a dêixis não serão nosso foco, não esclareceremos tais processos do ponto de vista teórico. No mais, ainda que, na classificação supracitada, a introdução referencial se oponha às anáforas, essa oposição é refutada por autores como Kock e Marcuschi (1998) e Colamarco (2014), à medida que, hoje, as anáforas também podem ser prospectivas, aludindo a um objeto de discurso que será mencionado posteriormente (cf. Castanheira, 2020). Em acréscimo, os limites que separam a anáfora da dêixis têm se mostrado cada vez mais tênues, ao passo que a ideia de um *continuum* entre esses dois processos é largamente discutida (cf. Santos; Cavalcante, 2014).

Isso posto, discorreremos sobre as anáforas. Segundo Cavalcante (2011), a depender do movimento referencial efetuado, a anáfora pode ser classificada como direta (AD), indireta (AI) e encapsuladora (AE). Contudo, essa sistematização não deve ser caracterizada como algo estanque, tendo em vista a possibilidade de um imbricamento entre essas categorias, conforme defende Morais (2017).

Alicerçadas sob o viés da correferencialidade, as AD retomam objetos de discurso explícitos no contexto, sendo que essa remissão pode se materializar através de várias estratégias, como sintagmas nominais (SN) distintos, recategorizações parciais, pronomes e repetições vocabulares (Lanes, 2023). No entanto, a correferencialidade, que “acontece quando duas expressões designam o mesmo referente no discurso” (Morais, 2017, p. 50), não implica um movimento referencial menos complexo, cuja alusão pode ser facilmente identificada. Isso porque, em linhas gerais, o que dita essa facilidade de apreensão é o conhecimento prévio do interlocutor com o gênero no qual determinado objeto de discurso está instaurado. Em outras palavras, tal bagagem de mundo irá discernir a gradação das inferências, no sentido de estas serem de maior ou menor grau.

Por outro lado, nas AI, não há correferencialidade e antecedentes explícitos na superfície linguística, “mas sim um elemento de relação (por vezes uma estrutura complexa), que se pode denominar âncora” (Koch, 2001, p. 76, grifo da autora). A autora ainda adverte que tal complexidade reside no fato de que, em meio à dimensão textual, encontrar essa âncora não é necessariamente simples, pois podem existir várias possibilidades cabíveis, as quais serão ponderadas por intermédio de uma leitura global e crítica, bem como de uma mobilização de saberes prévios.

Ademais, essa ativação ancorada (cf. Koch; Elias, 2021 [2006]) propicia a articulação de um novo referente que, por mais que não possua um elo correferencial, estabelece “um vínculo coerente na continuidade temática que não compromete a compreensão” (Marcuschi, 2001, p. 218). Pelo contrário, esse novo objeto de discurso favorece o desenvolvimento textual, à medida que insere um movimento associativo inédito, o qual provocará outros desdobramentos referenciais.

Em última instância, encontram-se as AE, também conhecidas como encapsulamentos. Respalhando-se em Conte (2003 [1996]), Castanheira (2020, p. 50) destaca o uso de um sintagma nominal (SN) para compreender tal estratégia e sinaliza que os “encapsulamentos funcionam como uma paráfrase resumitiva de um segmento textual com extensão e complexidade variada, resumindo uma sentença, um trecho, um parágrafo ou tudo que foi/ será dito a partir de um “jogo” de implícitos.” Em síntese, desde os estudos pioneiros de Francis (2003 [1994]), tais mecanismos referenciais são responsáveis por recuperar um fragmento difuso, ou melhor, sem a presença de um objeto de discurso bem delimitado no plano textual. Além disso, as AE podem denotar argumentatividade, já que a escolha de um SN não é feita de modo aleatório, existindo, assim, motivações persuasivas.

## As cadeias referenciais

Filiando-se à Linguística de Texto (LT) e, mais especificamente, à referenciação, o conceito de cadeia referencial também se atualizou a fim de seguir o desenvolvimento dos estudos textuais. Em um percurso histórico que divide a LT em três momentos, Fávero e Koch (2012 [1983]) associam a primeira fase à análise transfrástica, a segunda às gramáticas textuais e a terceira às teorias de texto. Nessa seara, inicia-se uma trajetória marcada, respectivamente, pela correferência, pela distinção entre enunciado e texto e, por fim, pelo surgimento da noção de contexto.

Na primeira fase, a superioridade da correferência apontava para a existência de cadeias coesivas (cf. Halliday; Hasan, 1976), e não para cadeias referenciais, à medida que os processos que não retomassem um elemento explícito no cotexto não estariam no rol das cadeias coesivas. Mais adiante, na segunda fase, mesmo com a crença de que o falante possuía uma competência textual (Fávero; Koch, 2012 [1983]), o enaltecimento às questões lexicais e semânticas restringiam a importância do conhecimento enciclopédico, fazendo com que não fosse possível falar das cadeias referenciais tal como concebemos hoje. Dito isso, após o terceiro momento da LT, cujas contribuições inaugurais datam da década de 70, é viável vislumbrar os alicerces que formariam a noção de cadeia referencial.

Logo, no que se refere às cadeias referenciais sob o olhar da referenciação, Cavalcante (2011, p. 59) esclarece que:

Essa tessitura de elos interligados, coesos, que não se costumam exclusivamente pelo que está explícito no cotexto, senão também pelo que se encontra implícito na memória discursiva e que se descobre por inferências, é a condição básica para que uma unidade de coerência se forme na mente de enunciadores e coenunciadores.

Desse modo, falar em memória discursiva significa romper com os limites da superfície linguística e trazer à tona os conhecimentos prévios do interlocutor envolvido em uma determinada situação comunicativa. Inferimos, pois, que o alocutário desempenha uma função indispensável na análise das cadeias referenciais, já que fica sob sua responsabilidade a checagem de compatibilidade que interliga as anáforas (Schwarz-Friesel, 2007). Segundo Lourenço (2023), sob essas circunstâncias, o referente assume novos sentidos, os quais se diferem de sua primeira aparição e podem auxiliar na progressão textual (cf. Marcuschi, 2008), bem como imprimir argumentatividade a um texto, a exemplo do que defendem Koch e Elias (2021 [2006]).

Nesse panorama, pesquisas posteriores, como a de Barbalho (2022) e Lanes (2023), comprovaram a influência de uma cadeia referencial prévia na estruturação de outra, assinalando, assim, a necessidade de vincular a investigação dos processos referenciais aos gêneros textuais. Em sua tese, Barbalho (2022, p. 179) explora as cadeias referenciais no gênero depoimento oral, reforçando a funcionalidade das pistas textuais, que, além da recategorização do objeto de discurso pretendido, “também funcionaram como o local para a inclusão de outros objetos e, conseqüentemente, para criação de outras cadeias referenciais”. Analogamente e valendo-se de um *corpus* formado por redações modelo ENEM, Lanes (2023) detectou um entrelaçamento semântico-argumentativo entre as palavras-chave da frase temática do ENEM de 2020, ilustrando, então, uma possível regularidade do gênero em pauta.

Diante do exposto, a premissa de que as estratégias referenciais devem ser vistas a partir de um *continuum* coaduna com a existência das cadeias referenciais, já que estas compreendem “um conjunto de retomadas” (Lanes, 2023, p. 44) responsáveis por aludir a um objeto de discurso. Com vistas a enfatizar essa ideia de encadeamento que ultrapassa a simples identificação de um mecanismo referencial e propõe uma análise integrada de todos os referentes que resgatam um objeto de discurso, Matos (2018, p. 169) sugere que tais cadeias sejam chamadas de redes referenciais:

Como resultado de nossa observação, as redes referenciais são entrelaçamentos de sentidos na construção dos referentes, os quais mantêm uma diversidade de relações entre si e se adaptam, funcionalmente, aos modos de constituição dos textos. Desta forma, tais redes são formadas por nódulos referenciais, ativados pelo contexto, estabelecendo uma série de associações de várias naturezas, funcionando como links, ou modos de conexões entre os referentes, os quais são todos interligados na construção e manutenção da coerência.

Extrapolando uma simples mudança terminológica, Matos (2018) almeja uma alteração na forma de lidar com o fenômeno, no sentido de enaltecer as conexões referenciais em detrimento de questões exclusivamente lexicais e formais. Embora este trabalho siga uma perspectiva análoga aos ideias de Matos (2018), usamos a nomenclatura cadeia referencial, tendo em vista sua maior adesão ao campo acadêmico, conforme defende Barbalho (2022). Em síntese, a abordagem por meio das cadeias referenciais dialoga com uma perspectiva sociointeracionista da linguagem, ao passo que advoga a favor de uma análise global dos processos referenciais, fomentando que eles estão situados em um entorno linguístico marcado por outros referentes.

## **Análise do corpus**

### **Análise do poema “Monangambé”**

#### **Monangambé**

Naquela roça grande não tem chuva  
é o suor do meu rosto que rega as plantações:

Naquela roça grande tem café maduro  
e aquele vermelho-cereja  
são gotas do meu sangue feitas seiva.

O café vai ser torrado  
pisado, torturado,  
vai ficar negro, negro da cor do contratado.

Negro da cor do contratado!

Perguntem às aves que cantam,  
aos regatos de alegre serpentear  
e ao vento forte do sertão:

Quem se levanta cedo? Quem vai à tonga?

Quem traz pela estrada longa  
a tipóia ou o cacho de dendém?

Quem capina e em paga recebe desdém  
fuba podre, peixe podre,  
panos ruins, cinquenta angolares  
“porrada se refilares”?

Quem?

Quem faz o milho crescer  
e os laranjais florescer  
— Quem?

Quem dá dinheiro para o patrão comprar  
máquinas, carros, senhoras  
e cabeças de pretos para os motores?

Quem faz o branco prosperar,  
ter barriga grande — ter dinheiro?  
— Quem?

E as aves que cantam,  
os regatos de alegre serpentear  
e o vento forte do sertão  
responderão:  
— “Monangambééé...”

Ah! Deixem-me ao menos subir às palmeiras  
Deixem-me beber maruvo, maruvo  
e esquecer diluído nas minhas bebedeiras  
— “Monangambééé...”

Nas estrofes iniciais, notamos que é a mão de obra do “contratado”, ou seja, do trabalhador que traz benefícios às plantações de café. Além disso, há uma preocupação em frisar que tal mão de obra é gerada a partir de um serviço exaustivo, o que é confirmado pelas pistas textuais “suor” e “rega as plantações” (segundo verso), ilustrando o desgaste que tal trabalho ocasiona e, posteriormente, a ideia de que tal serviço árduo é o que dá vida às lavouras.

No entremeio dessas pistas textuais, deparamo-nos com a *AI meu rosto*. Configurando-se como a primeira alusão ao vocábulo *monangambé*, que, em quimbundo<sup>1</sup>, significa “filho de escravo”, tal movimento associativo demarca o interesse de não nomear, explicitamente, de quem é esse rosto e, ao mesmo tempo, a cautela de inserir o pronome possessivo “meu”, cuja natureza morfológica fomenta o tom de denúncia que envolve essa produção poética.

Nessa linha de raciocínio, o sacrifício que o trabalhador doa é o que garante a produtividade da colheita. Do mesmo modo que a falta de chuva é compensada

---

<sup>1</sup> Língua de matriz africana falada, principalmente, em Angola.

pelo suor do funcionário, a maturação do café e sua respectiva cor advêm do sangue do “contratado”. Em outras palavras, a pista textual “vermelho-cereja”, inserida no quarto verso do poema, enaltece a qualidade do café em detrimento da exploração do trabalhador, conforme corrobora a AI subsequente *gotas do meu sangue*. Comparada ao processo referencial precedente — *meu rosto* —, ocorre, nessa AI, a repetição do pronome possessivo “meu” e uma gradação que intensifica a dimensão argumentativa (Amossy, 2007) do referente anterior: não é um cansaço aceitável, intrínseco a um serviço braçal, é um cansaço que desencadeia consequências físicas.

Assim, a beleza desse vermelho-cereja é fruto das gotas de sangue derramadas pelo contratado, sendo que o substantivo “gotas” transmite a ideia que tal sangue escorre ininterruptamente, ocasionando um sofrimento constante, que remete ao movimento monótono e contínuo de um conta-gotas. Extrapolando tal constatação, observa-se um cuidado linguístico para se referir à cor do café maduro, pois a pista textual “vermelho-cereja”, por meio de uma estratégia paradoxal, ilustra, simultaneamente, o fulgor de um produto lucrativo para os donos das plantações e o enaltecimento do esforço desmedido que os trabalhadores dedicam às atividades de plantio.

Ainda sob essa ótica paradoxal, chama atenção a pista textual “seiva”, usada em uma comparação explícita às gotas de sangue do contratado. Apesar de ser proveniente de uma exploração cruel, tal sangue também alimenta, de forma análoga às seivas, que nutrem os vegetais. Nessa perspectiva, a alusão vocabular ao campo semântico da natureza ultrapassa a ambientação rural que circunda o poema, criando uma comparação metafórica responsável por delinear a associação entre homem e natureza e, mais especificamente, entre o trabalhador e o respectivo produto obtido.

Na terceira estrofe, a gradação verbal demarcada pelos participios “torrado”, “pisado” e “torturado” permite inferir que o termo *o café*, explicitado no sexto verso, funciona como uma AI que integra a cadeia referencial do objeto de discurso *monangambé*. Difunde-se, então, a máxima de que o café não será simplesmente fabricado, estão imbuídas, nesse processo, nuances que correlacionam as etapas produtivas aos impactos gerados no trabalhador que, assim como o café, é pisado e torturado. No mais, ao final da produção do café, o referido produto tem a cor do contratado, isto é, o café é a personificação da cor desse contratado que oferece sua força de trabalho em troca de nenhum reconhecimento.

No final da terceira estrofe, a AD *contratado* ratifica o potencial argumentativo da correferencialidade, pois o vocábulo escolhido denota um trabalho momentâneo que pode, inclusive, receber uma remuneração inferior e possuir condições trabalhistas inapropriadas, como ocorria com os escravos. Edifica-se, assim, a premissa de que natureza, corpo e cultura são elementos indissociáveis, à medida que a ação do corpo sobre a natureza promove a cultura. De maneira mais detalhada, compreendemos que, durante as fases iniciais do cultivo de um produto, a própria natureza se incumbe de suas responsabilidades, como acontece com a transformação da flor do café em

café maduro. Depois, entre a colheita e a produção dos produtos derivados do café, há a presença do corpo, que, na verdade, é a intervenção humana.

Seguindo o desenvolvimento do poema, na quinta estrofe, mais uma vez, a natureza é evocada como testemunha do esforço desmedido do contratado. Em uma enumeração que se inicia por algo concreto e culmina em um elemento altamente abstrato, o eu-lírico solicita que seja perguntado às aves, aos regatos e ao vento — usando elementos da natureza como pistas textuais para representar uma testemunha singular e confiável — quem acorda cedo, trabalha e recebe desdém. Há de se pontuar que tais questionamentos são iniciados de modo enfático pelo pronome “quem” e por uma série de perguntas retóricas, as quais não intencionam resposta, já que se sabe, com clareza, que o sujeito responsável por toda essa labuta é o contratado.

Cumprido salientar que todas as perguntas retóricas articuladas no poema sinalizam uma ação, com vistas a acentuar o fato de que existe um indivíduo responsável por tais afazeres. Essa constatação fica ainda mais evidente quando nos debruçamos sobre as pistas textuais que circundam os questionamentos: “tonga”, “tipóia”, “cacho de dendém”, “capina”, “fuba podre”, “peixe podre”, “panos ruins”, “cinquenta angolares”, “porrada se refilares”, “milho crescer”, “laranjais florescer”, “dá dinheiro para o patrão comprar” e “o branco prosperar”. Assim, essas pistas enriquecem, do ponto de vista argumentativo, a cadeia referencial do objeto de discurso *monangambé*, auxiliando no resgate à cultura do contratado, a qual sofreu duras tentativas de apagamento em longos anos de colonização.

Adentrando a décima primeira estrofe do poema, as aves, os regatos e o vento são reiterados, com a diferença de que, agora, responderão à pergunta feita anteriormente. Por esse prisma, tal resposta é proferida a partir de uma AD que recupera, literalmente, o objeto de discurso em foco e é pronunciada em um tom rítmico a partir da repetição vocálica: “Monangambééé...”.

Somado a isso, importa evidenciar que essa natureza interlocutiva, demarcada pela resposta da natureza, bem como pelas perguntas retóricas e pelos versos curtos, atribui um caráter dialogal ao poema, que, implicitamente, advoga para a caracterização de que o texto analisado é uma denúncia. Contudo, o perfil social dos interlocutores dessa denúncia reforça a pertinência dos mecanismos referenciais serem menos correferenciais e a expressividade das pistas textuais, já que os filhos de escravos se acostumaram à invisibilidade e ao obscurantismo, de maneira a serem só mais um em meio a tantos outros. Ademais, cabe ressaltar que o cunho melódico do poema “Monangambé” é corroborado pela adaptação musical desenvolvida pelo cantor angolano Ruy Mingas e pelas rimas que caracterizam o texto, a exemplo de “tonga/longa”, “dendém/desdém”, “angolares/refilares”.

Em seguida, localiza-se a última estrofe, entrecortada pela resposta entoada da natureza e expressa com a entonação de um desabafo. Mais especificamente, essa estrofe ilustra a voz do contratado que, diante de tanta negligência e sofrimento,

clama por pouco. Nesse viés, em harmonia com o pronome possessivo *meu*, que se destacou nas estrofes iniciais, está o pronome oblíquo átono *me*. Inserido na forma verbal “deixem-me” (versos 35 e 36), tal emprego pronominal se configura como uma AD para o objeto de discurso *monangambé*, já que o pedido para subir nas palmeiras e beber maruvo está sendo feito pelo próprio monangambé, ou melhor, por um filho de escravo.

Por fim, observamos que a solicitação feita também guarda pistas textuais, visto que o contratado quer fazer apenas aquilo que o aproxima de suas raízes e, conseqüentemente, trazem alegria para ele. Dito isso, os vocábulos “palmeiras” e “maruvo” podem ser classificados como pistas textuais que realçam a cadeia referencial do objeto de discurso *monangambé*, focalizando-o e confirmando a importância das pistas textuais na esteira dos estudos sobre referenciação. No mais, repertórios vocabulares como esses, principalmente o substantivo “maruvo”, ao remeterem a tradições angolanas, denotam o interesse do eu-lírico em imprimir a sua identidade regional ao texto e fazer valer a sua cultura, que foi oprimida em prol da cultura do colonizador.

## Análise da música “Construção”

### Construção

Amou daquela vez como se fosse a última  
Beijou sua mulher como se fosse a última  
E cada filho seu como se fosse o único  
E atravessou a rua com seu passo tímido  
  
Subiu a construção como se fosse máquina  
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas  
Tijolo com tijolo num desenho mágico  
Seus olhos embotados de cimento e lágrima  
  
Sentou pra descansar como se fosse sábado  
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe  
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago  
Dançou e gargalhou como se ouvisse música  
  
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado  
E flutuou no ar como se fosse um pássaro  
E se acabou no chão feito um pacote flácido  
Agonizou no meio do passeio público  
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último  
Beijou sua mulher como se fosse a única  
E cada filho seu como se fosse o pródigo  
E atravessou a rua com seu passo bêbado  
Subiu a construção como se fosse sólido  
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas  
Tijolo com tijolo num desenho lógico  
Seus olhos embotados de cimento e tráfego  
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe  
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo  
Bebeu e soluçou como se fosse máquina  
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo  
E tropeçou no céu como se ouvisse música  
E flutuou no ar como se fosse sábado  
E se acabou no chão feito um pacote tímido  
Agonizou no meio do passeio náufrago  
Morreu na contramão atrapalhando o público  
Amou daquela vez como se fosse máquina  
Beijou sua mulher como se fosse lógico  
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas  
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro  
E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
E se acabou no chão feito um pacote bêbado  
Morreu na contramão atrapalhando o sábado  
Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir  
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir  
Por me deixar respirar, por me deixar existir  
Deus lhe pague  
Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir  
Pela fumaça, desgraça que a gente tem que tossir  
Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair  
Deus lhe pague

Pela mulher carpinteira pra nos louvar e cuspir  
E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir  
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir  
Deus lhe pague

Baseando-nos em Santos e Lanes (2025), ao analisar a música “Construção”, é possível perceber que a temática gira em torno da morte de um operário. Nos três primeiros versos, vislumbramos algo que parece ser o último dia de uma pessoa, já que suas atitudes são realizadas com esse ímpeto, conforme exemplifica o primeiro fragmento da composição: “amou daquela vez como se fosse a última”. Nos próximos versos, para além desse ímpeto, verificamos a presença dos pronomes possessivos “sua” (segundo verso) e “seu” (terceiro e quarto verso), que retomam, por intermédio de AD, o arquivo mental do termo norteador *operário*. Falamos em arquivo mental, pois não houve uma retomada sinonímica, mas sim um caso de correferencialidade mais complexo (cf. Morais, 2017), que demanda, por parte do interlocutor, determinado grau de inferência.

Ao lado dessas retomadas pronominais, ganha destaque, no terceiro verso, a AD *o único*, responsável por fomentar a premissa de que a música está narrando as ações de um homem e, também, o interesse de particularizar esse indivíduo, através do uso de um adjetivo que agrega juízo de valor. No quarto verso, a partir da inserção do vocábulo “rua”, percebemos que o sujeito representado na música “Construção” está, de fato, inserido em um espaço urbano, cujo entorno é melhor delimitado nas próximas linhas, as quais trazem as pistas textuais “construção”, “paredes”, “tijolo” e “cimento”. Depreende-se, nesse sentido, que não se trata de qualquer lugar urbano, mas sim de um caracterizado pelo trabalho civil.

Analogamente à AD *o único*, inserida na oração subordinada adverbial comparativa “como se fosse o único”, no quinto verso, emerge outra adverbial comparativa: “como se fosse máquina”, na qual se evidencia a AD *máquina*. Agora, o juízo de valor é intensificado, uma vez que se extrapola o âmbito da restrição, ultrapassando o sentido de unicidade, e reforça a reificação do trabalhador, que é comparado a uma máquina.

No oitavo verso, aparece, novamente, o pronome possessivo “seu” funcionando como uma AD que recupera o referente *operário*. Flexionado para o plural, de modo a concordar com o substantivo “olhos”, tal pronome ratifica o enfoque de explorar as atitudes de uma pessoa — neste caso, a ação de chorar —, ainda que esse choro seja marcado por “cimento”. Logo, é estabelecida uma relação metafórica entre as pistas textuais “cimento” e “lágrima”, a fim de explicitar que, durante o trabalho exercido, o operário descrito por Chico Buarque sofre. Mais detalhadamente, o cimento representa a concretude do ofício desempenhado, enquanto a lágrima é a abstração

de todos os sentimentos — invisibilizados e negligenciados — desse trabalhador. Implicitamente, entendemos que existe um ser humano por trás desse concreto.

Na sequência, reitera-se o ímpeto que perpassou os versos iniciais. À luz dessa ótica, entre o nono e o décimo quarto verso, notamos um aura de vitalidade, no sentido de que as ações laborais do operário dão lugar a atitudes pessoais, cuja descrição é revestida por um tom romantizado, que, por sua vez, não costuma fazer parte do cotidiano mecânico e automático desse ramo laboral. Assim, as pistas mobilizadas entre os referidos versos, são elas: “descansar”, “sábado”, “bebeu”, “dançou”, “gargalhou”, “música” e “flutuou no ar”, mostram que, em meio ao excesso de trabalho, o operário vivenciou momentos de lazer.

Entre os versos supracitados, chama a atenção a ocorrência de quatro AD: *um príncipe*, *um naufrago*, *um bêbado* e *um pássaro*. Situadas uma após a outra, tais processos referenciais são precedidos pela expressão comparativa “como se fosse”, evidenciando a comparação explícita que existe entre o operário e as figuras mobilizadas. Simultaneamente, as AD em foco operam uma gradação que se inicia em uma palavra com juízo de valor positivo – *um príncipe* –, perpassa por dois termos que adquirem uma conotação de intensidade – *um naufrago*, *um bêbado* – e é finalizada pelo vocábulo *pássaro*, que consagra a ideia de liberdade pretendida.

Após essa enumeração que agrega um valor metafórico a atitudes rotineiras, nos deparamos com o décimo quinto verso, que, no contexto da música, pode ser configurado como uma espécie de clímax. Ao enfatizar que o operário “se acabou no chão feito um pacote flácido”, Chico Buarque traz, a partir das pistas textuais “chão” e “pacote flácido”, uma informação totalmente nova, reconduzindo o fio narrativo tecido até então. Agora, compreendemos que o operário em tela morre vitimado pelo seu próprio ofício. Assim, os próximos versos, caracterizados pelas pistas textuais “agonizou”, “passeio público”, “contramão” e “tráfego” ilustram o impacto desse falecimento, que, ao invés de gerar comoção, apenas atrapalha o trânsito. Importa pontuar também que, até em seu óbito, o operário agoniza e morre em um sentido inadequado, sendo que a palavra *contramão*, neste caso, extrapola sua noção literal e designa a ideia de que o operário estaria à margem da sociedade, caminhando em uma direção oposta a do corpo civil.

Explicitado o episódio da morte do operário, há, nas próximas estrofes, um retorno às anteriores, alterando-lhe o final dos versos a fim de que este dialogue melhor com as novas recategorizações veiculadas pela música. Na primeira linha da quinta estrofe, em substituição ao adjetivo “última”, que caracteriza a ação de amar, ocorre a inserção da AD *o último*, que, agora, faz referência ao próprio operário, ratificando que, a essa altura, ele, de fato, é o último a amar. No segundo verso, o adjetivo “última”, que, antes qualificava a mulher, cede lugar à pista textual “a única”, pois, naquele momento obituário, não há outra. Adiante, o filho passa a ser comparado ao pródigo

e o passo dado é adjetivado pelo vocábulo “bêbabo”, que funciona como uma pista textual e visa a responsabilizar o trabalhador pela própria morte.

Na primeira linha da sexta estrofe, a simbiose entre homem e máquina atinge o ápice, pois, através da oração subordinada adverbial comparativa “como se fosse sólido”, o operário é objetificado, ou melhor, personificado. Logo, o interesse não é enfatizar um ser humano, mas sim as ações desempenhadas por ele e a sua força, que é totalmente abstrata. Em seguida, o adjetivo “sólidas”, que caracterizou o substantivo “paredes” nos versos iniciais, é substituído pela pista textual “mágicas”, indicando que, após a morte do operário, a perspectiva estética das paredes é valorizada em detrimento da resistência. Nessa mesma linha de raciocínio, o “desenho” do trabalhador passa a ser visto como algo bom, conforme atesta a pista textual “lógico”, e junto ao cimento que há em seus olhos, destaca-se, também, o tráfego, que, metonimicamente, representa o falso incômodo que a morte do operário causou. Entendemos, portanto, que não houve lamento pela perda de uma pessoa, a preocupação foi o impacto desse falecimento no trânsito.

Seguindo a narrativa da música, agora o foco recai sobre a terceira linha da sétima estrofe. Buscando ratificar a ideia de objetificação pretendida, observamos mais uma oração adverbial comparativa que equipara o operário ao seu instrumento de trabalho. Assim, na frase “como se fosse máquina”, encontramos o substantivo “máquina” realizando o papel de pista textual e, conseqüentemente, fomentando a relação simbiótica existente entre homem e máquina. Por fim, no último verso da sétima estrofe, está a AD o próximo, que além de apontar para o fato de que a letra narra as ações de um homem, supõe a existência de outros indivíduos que também passam por situações semelhantes.

De maneira análoga a outras estrofes, a oitava consiste na repetição parcial de uma estrofe – a quarta –, parcialidade essa que se ancora em substituições lexicais no final dos versos, de modo que tais alterações acompanham o momento narrado. Ora, à medida que o operário foi comparado a um bêbado ao entrar no céu, a troca desse termo pejorativo pela pista textual “como se ouvisse música” não é uma substituição aleatória, tendo em vista que condiz com uma visão redentora sobre alguém que merece esse acolhimento. Nessa ótica, ocorre também uma alteração na pista textual “pacote flácido”, que é substituída por “pacote tímido”, demonstrando a inferiorização do operário frente aos olhos da sociedade. Já na quarta linha da referida estrofe, o passeio público deixa de ser adjetivado dessa forma para ser alcunhado pela pista textual “passeio náufrago”, que, por sua vez, agrega argumentatividade, assinalando a negligência na manutenção das vias públicas e a falta de segurança que as cerca.

Na nona estrofe, chama atenção a reformulação de uma pista textual já mobilizada. Enquanto no sexto verso da canção, o eu lírico fala em “paredes sólidas”, agora, em um momento da narração que sucede a morte do operário, é evocada a

pista textual “paredes flácidas”, haja vista que, nessa circunstância, o operário não seria capaz de exercer seu trabalho com maestria, de modo a erguer paredes flácidas, quando essas deveriam ser sólidas.

Mais adiante, as próximas ocorrências ilustram a versatilidade das AD, pois, apesar de serem configuradas como repetições literais associadas ao referente *operário*, o contexto é outro. Nesse prisma, a AD *um pássaro*, que, no início da música, denota liberdade, neste trecho, indica calma. Ao lado dessa alteração semântica, encontram-se as AD *um príncipe e um pacote bêbado*, que, embora guardem os mesmos sentidos de quando foram empregadas inicialmente, são recategorizadas pelo contexto linguístico-discursivo vigente. Ao final, o último verso traz a pista textual “o sábado”, que foi usada, anteriormente, para remeter ao descanso do funcionário e, no período em análise, ilustra a premissa de que o óbito do operário atrapalhou o sábado, ou seja, um dia vinculado a atividades de lazer, as quais não poderiam ser interrompidas pela morte de um trabalhador que, aos olhos da sociedade, não tem nenhuma importância.

Afastando-se do padrão das estrofes anteriores, que se repetiram parcialmente e narraram a rotina de um operário, as três últimas legitimam um forte tom de denúncia e insatisfação. Dessa forma, o terceiro verso da antepenúltima estrofe é marcado pela dupla presença do pronome oblíquo átono *me*, fazendo referência ao OD *operário*. Nesse caso, a inserção da primeira pessoa do singular é responsável por conferir subjetividade à letra, que foi marcada, predominantemente, pela terceira pessoa do singular. Trata-se, portanto, do interesse de explicitar a voz do operário que foi silenciada durante o exercício de sua profissão e até mesmo na hora de sua morte.

Na tentativa de incluir outros indivíduos que passam pela mesma situação descrita na música, emerge a forma pronominal *a gente* na penúltima estrofe e o pronome oblíquo átono *nos* na última estrofe, os quais funcionam como AD do termo *operário*. Assim, Chico Buarque amplia a crítica tecida, convocando o interlocutor e demais vítimas da exploração civil para reivindicar seus direitos, de forma a questionar a periculosidade do ramo e a incoerência de ser vítima das condições precárias de trabalho a que é submetido, a exemplo do que prevê um dos versos finais: “pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair”, no qual se destaca a pista textual “andaimes pingentes”.

Em última instância, é pertinente frisar que, contrapondo-se ao poema de António Jacinto, no qual a natureza é valorizada, na música “Construção”, em razão do capitalismo selvagem, a natureza não tem espaço, fazendo sobressair escolhas linguísticas que evocam o meio urbano e, mais especificamente, o campo semântico da construção civil.

## Considerações Finais

Em face do exposto, depreendemos que os textos analisados utilizam os processos referenciais visando à defesa do ponto de vista pretendido. No caso do poema “Monangambé”, o interesse maior é enfatizar o trabalhador das plantações de café, mostrando que o esforço empenhado é tanto que, em um dado momento, homem e produto assumem o mesmo corpo, havendo, nesse sentido, uma personificação. De maneira análoga e condizente ao espaço no qual se insere, na música “Construção”, de Chico Buarque, o elemento enfatizado é o operário que, em meio às exigências de seu trabalho, assemelha-se a uma máquina, que, sob uma visão metonímica, representa a força motriz que ergue as construções do trabalho civil.

Somado a isso, o presente trabalho ratifica a interligação existente entre os gêneros textuais e a referenciação, bem como a relevância do contexto para uma análise mais exitosa. Assim, ainda que os textos sejam distintos do ponto de vista sociotemporal, há uma mobilização estratégica dos processos referenciais, que une as produções do *corpus* do ponto de vista temático-argumentativo, sem perder de vista as especificidades de cada gênero.

No que tange ao poema do nosso *corpus*, percebemos que a maior parte dos objetos de discurso retomam *monangambé*, constituindo AD, o que converge para a temática do poema em debate e, ao mesmo tempo, para o momento no qual o texto de António Jacinto foi produzido. A publicação feita em 1961, exatamente no mesmo ano em que começa a Guerra de Independência de Angola, não é apenas uma coincidência. Há, portanto, no poema, um interesse em denunciar as mazelas sofridas por um trabalhador subalternizado, cuja recategorização seria mais produtiva através de movimentos correferenciais, como aqueles mobilizados por Jacinto.

Por outro lado, na música “Construção”, as AD que fazem alusão ao termo norteador *operário* apresentam uma correferencialidade mais complexa (cf. Moraes, 2017), a qual não emprega, em nenhum momento, um sinônimo do vocábulo *operário*. De maneira semelhante ao poema “Monangambé”, tais resultados são reflexo do tema central da composição e do contexto histórico ditatorial que permeia sua respectiva escrita. Para além da complexidade das AD e da ausência de termos sinônimos, a alta incidência de pistas textuais é outro fator que confirma a máxima de que os processos referenciais servem aos propósitos dos gêneros. No caso da música em análise, as pistas textuais articuladas, ao retratarem o campo da construção civil, são imprescindíveis para a identificação dos processos referenciais que aludem à palavra-chave *operário*.

## Referências

- AMOSSY, R. O lugar da argumentação na análise do discurso: abordagens e desafios contemporâneos. *Filologia e Linguística Portuguesa*, n. 9, p. 121-146, 2007.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1979]. p. 261-306.
- BARBALHO, C. *Referenciação na construção argumentativa do gênero depoimento oral em audiências com tipificação de feminicídio*. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- CASTANHEIRA, D. *Anáforas encapsuladoras e construção do gênero entrevista: análise textual-funcional*. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- CAVALCANTE, M. M. *Referenciação: sobre coisas ditas e não ditas*. Fortaleza: EdUFC, 2011.
- COLAMARCO, M. *Referenciação e construção de sentido nas fábulas de Monteiro Lobato e Esopo*. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2014.
- CONTE, M. E. Encapsulamento anafórico. In: CAVALCANTE, M. et al. (org.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003 [1996]. p. 177-190.
- FÁVERO, L. L.; KOCH, I. G. V. *Linguística Textual: introdução*. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2012 [1983].
- FRANCIS, G. Rotulação do discurso: um aspecto da coesão lexical de grupos nominais. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (org.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003 [1994]. p.191-228.
- HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. *Cohesion in spoken and written english*. Londres: Longman, 1976.
- KOCH, I. V. A referenciação como atividade cognitivo-discursiva e interacional. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, p. 75-89, jul./dez., 2001.
- KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2021 [2006].
- KOCH, I. V.; MARCUSCHI, L. A. Processos de referenciação na produção discursiva. *Delta*, São Paulo, v. 14, 1998. p. 169-190.
- KOCH, I. V. Referenciação e orientação argumentativa. In: KOCH, I. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (org.). *Referenciação e Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 33- 52.
- LANES, L. G. *Referenciação e argumentação em redações modelo ENEM*. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2023.

- LOURENÇO, J. J. *Construção do eu e do outro: o papel textual-discursivo da dêixis de pessoa em cartas de presidiários*. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2023.
- MARCUSCHI, L. A. Anáfora Indireta: o barco textual e suas âncoras. *Revista Letras*, Curitiba, n. 56, p. 217-258, jul./dez. 2001.
- MARCUSCHI, L. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MATOS, J. G. *As redes referenciais na construção de notas jornalísticas*. 2018. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.
- MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (org.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52.
- MORAIS, M. A. *Referenciação em campo: a construção de sentidos na notícia esportiva*. 2017. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2017.
- SANTOS, B. S. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Porto: Edições Afrontamento, 2002.
- SANTOS, L. W.; CAVALCANTE, M. M. Referenciação: *continuum* anáfora-dêixis. *Intersecções*, v. 12, p. 224-246, 2014.
- SANTOS, L.W.; LANES, L. G. Leitura literária e ensino: o viés da referenciação. In: MELO, L.; NEVES, H.; SANTOS, F. (org.). *Ensino de Língua Portuguesa na contemporaneidade*. Recife: Editora da UFRPE, 2025.
- SCHWARZ-FRIESEL, M. Indirect anaphora in text: A cognitive account. In: SCHWARZ; MANFRED; MAREILE. *Anaphors in text*. Cognitive, formal and applied approaches to anaphoric reference. vol. 86. Amsterdã: John Benjamins Publishing, 2007.