

O PROCESSO DE HIBRIDIZAÇÃO DOS GÊNEROS DISCURSIVOS NA OBRA ÁGUA VIVA DE CLARICE LISPECTOR¹

Valdicléa Souza (UESC)

valdicleasouza@hotmail.com

Vânia Lúcia Menezes Torga (UESC)

vltm@hotmail.com

1. Considerações iniciais

No processo de comunicação verbal, todo indivíduo, consciente ou inconscientemente, em posse da palavra, engendra uma série de mecanismos que manifestos parcialmente na superfície textual, orientam o receptor da mensagem a um comportamento, a uma reação. Tais mecanismos se manifestam de modo infinito e variado, assim como são infinitos e variados os enunciados.

O grau de infinitude e variabilidade dos enunciados se dá devido a uma determinação da situação comunicativa imediata, concreta e dos sujeitos históricos envolvidos. Por uma palavra, o enunciado se organiza de acordo com alguns determinantes sociais, tais como: a relação de poder entre os interlocutores, o grau de afinidade, a classe social a que pertence os sujeitos e as próprias condições sócio-históricas. Daí se conjecturar que todos os enunciados são únicos, são inéditos, apesar de carregarem consigo partes de outros, pois surgem no fio textual e numa situação comunicativa específica, sendo eles de qual natureza for. Como ratifica Maingueneau (1996, p. 50): “o ato enunciativo é um ato único, realizado em circunstâncias únicas”.

Desse modo, os mecanismos engendrados no texto nascem, crescem, desenvolvem-se e morrem juntamente com a situação que o gerou, visto que, assim como parasitas, dependem dela. Contudo, não quero dizer que o contexto comunicativo e o sujeito histórico

¹ Este artigo é uma síntese do primeiro capítulo de minha monografia, apresentada no curso de Especialização em Leitura e Produção textual na Escola, da UESC, em 2008, intitulada “O jogo alusivo em Água Viva de Clarice Lispector: um movimento dialético de escrever e ler”, sob a orientação da Profª Dra. Vânia Lúcia M. Torga.

não dependam desses mecanismos. Pelo contrário, enunciador-mecanismos-texto-enunciatário e contexto travam entre si uma teia de relações contraditórias, que se imbricam mutuamente e que mantêm, nesse movimento espiralado, suas especificidades. Disso resultam os enunciados, geradores de estruturas relativamente estáveis que permitem a interação social. É a síntese desse movimento dialético entre esses componentes que Bakhtin (1997) denomina de gêneros discursivos.

Tal movimento, o qual impulsiona a constituição dos gêneros, revela a sua natureza transmutável que, por sua vez, torna acessível a possibilidade de hibridização. Na sua gênese, o gênero carrega sempre consigo o seu outro, algo dito alhures, porém esquecido e rememorado, ao mesmo tempo, no ato enunciativo. Esse trabalho com a memória, com o interdiscurso e com intradiscurso é um aspecto relevante para o processo de hibridização.

2. *Gêneros discursivos: conceituações em Bakhtin, Eco e Maingueneau*

A organização do conjunto de elementos, que gera e constitui um texto, define especificamente o ato comunicativo, o intuito discursivo, o próprio locutor e os enunciatários a que se destina a mensagem. Em outros termos, o autor, quando se coloca em posição enunciativa, dirige-se e prevê, configura um leitor, pois visa uma compreensão responsiva ativa do objeto de sentido e o leitor, por conseguinte, ao responder, reconhece, prevê e gera a imagem do enunciador, mantendo, assim, uma relação tensa, mútua e unívoca. Senão seria qualquer amontoado de palavras desconexas e não um enunciado.

Considerando sob este ângulo, os gêneros discursivos não são apenas um conjunto de propriedades estruturais, uma unidade composicional com características e procedimentos formais, mas também são concomitantemente produtos da atividade humana, refletida a partir de condições específicas e de finalidades tanto temática quanto intuitiva, estilística de cada sujeito social. Não quero secundarizar os aspectos formais, mas, e essa é uma posição defendida por Maingueneau (1996), é preciso articular, num movimento dialético contradi-

tório, o “como dizer” ao conjunto de elementos enunciativos, porque cada gênero se associa a épocas, a lugares específicos e a um ritual apropriado.

Resumindo, o ritual de possibilidades de configuração, de escolha de um dado gênero considera a quem está destinado o enunciado, como o enunciador percebe e imagina os seus enunciatários e qual é a sua influência sobre estes, as necessidades e a finalidade comunicativas do locutor. Ademais, por existir uma diversidade de organização enunciativa com características formais e estilísticas singulares, o enunciatário se respalda na unidade composicional resultante da interação para prevê, a partir das primeiras palavras, o fim a que se destina e o todo enunciativo. Bakhtin (1997, p. 302) é quem postula:

Aprendemos a moldar nossa fala às formas do gênero e, ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume (a extensão aproximada do todo discursivo), a dada estrutura composicional, prever-lhe o fim... (grifo meu)

O grifo na citação acima sobre estrutura composicional postulada pelo autor evidencia um dos percursos de minha pesquisa, porém não farei deste aspecto um dos princípios determinantes de/para análise científica, um universo isolado, separado dos outros elementos que constitui o gênero, uma instância autônoma sem estabelecer a devida relação com os fatores internos e externos que confluem para sua constituição, sobretudo, sem atentar para o sujeito, o qual é atravessado pelo histórico e pela memória, pelo esquecimento. Até mesmo porque a metodologia fenomenológica dialética me impediria. Portanto, as observações quanto à unidade composicional, que farei no decorrer desse trabalho, é um dos momentos de compreensão das partes constitutivas do fenômeno.

Para Bakhtin (1997), o gênero está associado a uma forma, mas não é estático como o fazem os estruturalistas. Ele é uma fusão de três elementos: o conteúdo temático, o estilo verbal, as formas típicas, padrões de comunicação, relativamente estáveis. Todavia suscetível à transmutação, porque as regras que constituem o gênero não anulam a criatividade, a subjetividade e a individualidade do falante. Então, falar sobre gênero é falar também sobre regras pré-estabelecidas culturalmente que moldam o objeto de sentido.

Assim, segundo o autor, os gêneros são categorizados como primários (simples) e secundários (complexos). Os primários estão atrelados ao cotidiano imediato, à situação imediata em que são produzidos, tendo, assim, como base a oralidade e a espontaneidade. São, por exemplo, o diálogo cotidiano, o discurso didático, telefonema etc. Já os secundários, que mais me importa no momento, são de natureza mais complexa, são mais evoluídos, porque tem como base a escrita e as condições de produção; envolvem elementos outros, tais como: a ausência dos interlocutores, ausência da situação imediata e cotidiana, o planejamento, a (re)elaboração do dito, através da memória do esquecido que é lembrado. Além disso, são menos suscetíveis a mudanças.

Essa classificação é apenas didática, haja vista que há entre esses dois tipos um entrecruzamento constante, um processo de transmutação dinâmica. Além disso, é conveniente esclarecer que não se pode afirmar que um, sendo planejado e baseado na escrita é axiologicamente privilegiado. Não. Eles apenas surgem em condições diferentes, momentos diferentes, em atividades humanas diferentes, seguem regras de organização diferentes e mobilizam componentes lingüísticos e culturais diferentes. É, ainda, interessante observar como o sujeito se movimenta e se constitui e conseqüentemente constitui o outro, o seu receptor, através da mobilização da memória do esquecido que é lembrado nessa atividade. E mais, como o sujeito organiza essa memória em discurso autônomo ou de outro que o entrecorta.

Devido ao grau de complexidade que perpassa os gêneros secundários, tanto o enunciador quanto o enunciatário precisam (re)conhecer esses meandros para alcançar o seu fim, comunicar/responder, para interagir. Nessa perspectiva, tais gêneros tornam-se excludentes, na medida em que, quando escritos, restringem em sua essência os colaboradores, já que, segundo Bazerman (2006), eles necessitam de sujeitos, tanto escritor quanto leitor, que tenham complexos conhecimentos sociais e institucionais das atividades que tais gêneros medeiam.

Volto minha atenção para a questão formal dos gêneros secundários, porque, em primeira instância, para recepção, a forma caracteriza e constitui-se em uma unidade de sentido mais ou menos

padronizada de estruturação da enunciação que culmina e determina um posicionamento dos interlocutores frente ao texto. Se o leitor se deparar com o enunciado de um livro infantil que se inicia assim: “Era uma vez, num reino muito, muito distante...”, saberá que se trata de uma narrativa ficcional que tem um início, um meio, um final feliz, narradores, príncipes, princesas etc., ainda que suas expectativas sejam frustradas no decorrer da leitura. Ainda, no gênero novela televisada, os receptores sabem mais ou menos que a trama se desenvolve sempre a partir de um vilão que quer sempre impedir a felicidade do herói, seja no romance ou em uma aventura.

Nesse contexto, o autor, no seu exercício de poder, obviamente, determina esse posicionamento do receptor, permite tal comportamento, pois ele, e afirmo baseada em Eco (1979), dispõe de sinais de gêneros específicos dentro do texto, a fim de orientar o seu colaborador. Ainda, o leitor atualiza o texto em primeiro plano através da metaproposição de um indivíduo que enuncia algo que faz parte de sua experiência de mundo e essa hipótese imediata pode implicar em termo de gêneros textuais.

Desse modo, os gêneros são, para Eco (1979) – que os analisa a partir da recepção – como uma moldura que concentra a atenção do leitor e que ajuda na reconstituição do sentido, sendo, portanto, categorizados como uma estratégia de instrução de leitura, porque o objeto de sentido do autor se corporifica a partir da seleção ou escolha de um dado gênero discursivo.

Embora possuam formas padronizadas, como disse antes, não são imutáveis, portanto se prestam a uma reestruturação, evoluem juntamente com a língua e com a necessidade social de cada falante. Ainda mais se tratando do campo discursivo literário, que sob a égide do ficcional, da representação e, sobretudo, da liberdade de expressão, torna mais forte e mais significativo o princípio da transmutabilidade dos gêneros.

Os gêneros narrativos, por exemplo, desde a Antiguidade Clássica, foram alvo de investigação. Por conta de sua historicidade e importância no curso do desenvolvimento humano, possuem, entre os usuários das línguas naturais, formas bem sedimentadas, definidas. As crianças, antes do seu ingresso na escola, são capazes de reconhecer suas características e de usá-los. Apesar de eles terem fron-

teiras mais ou menos definidas, eles se singularizam na medida em que trazem marcas da subjetividade e individualidade do autor. Assim, esses dois componentes são preponderantes na recriação de um gênero, porque o sujeito que enuncia não apenas reflete, reproduz de modo mecânico o universo social em que está inserido, mas supera-o, gera um desvio desse universo, portanto, amplia, reformula, renova ou revoluciona fenômenos a depender de seus objetivos, da atividade humana que exerce e de seus colaboradores. Isso quer dizer que ele tem um campo vasto de possibilidades de recriação, apesar das forças que o impelem para o centro. Enfim, o autor recria um gênero – o qual carrega sempre consigo resquícios do outro que o gerou – a partir de circunstâncias individuais, dos parceiros, das condições sócio-históricas e, sobretudo, a partir da intenção comunicativa.

Em *Água Viva*, o autor apresenta ao leitor um narrador-personagem que objetiva desconstruir o sentido das coisas, como uma criança quando está diante de um brinquedo novo. Ela o desmonta em busca de um centro gerador. Assim como a criança que não remonta o seu brinquedo, o narrador-personagem deixa o texto desmontado, porque o que interessa é desmontar, para que outros juntem as peças. Ele faz o mesmo com a palavra. Daí ele recruta parceiros para participar desse jogo. Através dessa intenção, ele traça um imbricamento de formas de comunicação. Isso resulta, permite a construção de uma enunciação peculiar, particular, única, porém atravessada pelo outro que o gerou, recuperado pela alusão, pela memória do esquecido que é lembrado e significado. O romance, nesse sentido, passa a ser um mosaico de formas mutuamente imbricadas de comunicação, porque a obra reflete e refrata o sujeito que é entrecortado, multifacetado, híbrido e uno ao mesmo tempo.

Então, o (re)conhecimento de um determinado gênero, de sua gênese, suas variáveis e variantes, faz parte das instruções textuais que orientam a (re)construção do sentido e define a que tipo de leitor a obra foi direcionada, haja vista que reconhecer um gênero pressupõe reconhecer muitas coisas além de sua estrutura, como a situação social e institucional que o gerou, os papéis assumidos pelo escritor, os motivos, a ideologia, o interdiscurso e intradiscurso que o fundam. No livro *Água Viva*, as situações vividas do/no processo de produção (“Escrevo-te na hora mesma em si própria” (LISPECTOR, 1998, p. 24)), a posição monológica de um “eu” que fala como se

fosse para um “tu” (“(...) é por causa do mesmo segredo que faz escrever como se fosse a ti (...)” (p. 11)) indiciam ao monólogo, embora tragam também imbricados, espaço-tempo, narrador-personagem, as vozes sociais e históricas que denunciam um universo discursivo em representação, tragam ecos de uma narrativa, também elementos que indiciam ao gênero romance, texto monólogo, a carta-confissão, a crônica, a poesia, e a lenda, dentre outros. E os seus leitores precisavam ter um conhecimento desse universo para poder interagir.

3. *Romance: um entrelugar de representação e de hibridização de outras formas de gêneros discursivos*

Segundo Bakhtin (1998), o gênero romance é caracterizado não só pela sua forma, mas pela representação da linguagem viva e cotidiana. Ou seja, o romance é uma instituição literária que se constitui em gênero discursivo na medida em que se apropria das regras estatutárias da literatura e representa a língua viva de um povo específico em um dado momento da história, apresentando para o leitor um simulacro do real. E os enunciadores desse gênero devem considerar esse princípio norteador para que haja efetiva produção de sentido.

Seguindo essa linha diretriz, o romance, orientado pelas coerções literárias, históricas e sociolingüísticas, deve reproduzir o universo social vivenciado pelo sujeito falante em sua totalidade. Não uma totalidade totalizante, mas em processo constante de acabamento, uma vez que reproduz – ao representar a linguagem – toda estratificação inerente a ela e toda a complexidade das relações sociais. Para Bakhtin (1998), o romance reflete, ou melhor, representa um conjunto de horizontes ideológicos do qual autor faz parte e refrata, consciente ou inconscientemente, os discursos circundantes de várias esferas ideológicas, porque esse sujeito que simula a realidade é atravessado pela memória social, pela memória-trabalho e pela memória-sonho. Assim, a linguagem enquanto circunscrita nesse halo ideológico e sociológico, estratifica e identifica os sujeitos e, por conseguinte, as suas vozes.

Na obra em análise, o narrador-personagem representa uma voz feminina de uma artista plástica que se inicia no mundo da escri-

ta, e é o texto que denuncia essa condição, porque alguns fragmentos de histórias são contados por uma narradora solidária com os autores de obra de artes plásticas e da arte literária. Ela adota a atitude desses sujeitos nas suas ações descritas e fala sua língua, observe:

E tudo isso pinte há algum tempo e em outro domingo. E eis aquela tela antes virgem, agora coberta de cores maduras (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Entro lentamente na escrita assim como entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras— limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. [...] E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, [...] Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta (LISPECTOR, 1998, p.18-19).

Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer. Vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares (LISPECTOR, 1998, p. 18).

O campo semântico selecionado pelo autor faz parte da estratégia que torna a representação o mais verossímil possível e que, portanto, explicita que todo discurso representado pode ser determinante e determinado pelo grupo social a que pertence o personagem. Resalto aqui a categoria “representação” como premissa ordinária do gênero romance. Não como um ato mecânico, meramente reflexo, mas como uma atividade humana, um espaço de desenvolvimento de antagonismos e, portanto, da (re)criação e do novo.

A representação de um estrato social pressupõe uma luta entre componentes complexos da cultura, porque, ao mesmo tempo, que são contraditórios, estão interseccionados em uma teia de relações que apresenta um movimento incessante de nascer e renascer. Em consequência, ele se torna um espaço aberto ao sincretismo de formas, de conteúdo temático, de estilo verbal. Bakhtin (1998) sustenta minha fala quando afirma que tal gênero graça a sua elasticidade e amplitude constitui-se em campo ideal para a experiência de novas técnicas de composição e do mosaico de vozes. Por conta disso, e não quero parecer contraditória, mas dialética, a narradora tenta apagar os traços humanizados através de um discurso carregado de uma linguagem despersonalizada, sacerdotal, de linguagem própria da instituição poesia. Ela, através da representação de um ser escolhido

com o dom subliminar de criação, mascara a linguagem na tentativa de criar uma língua artificialmente única e especial, sem identidade propriamente dita. E Ela tem essa liberdade, já que está sob a égide da poesia, mesmo que seja uma tentativa fracassada como ela mesma delata, leia-se o excerto:

Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um fio frágil e condutor – qual? O mergulho na matéria da palavra? O da paixão? (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Mas a palavra mais importante da língua tem uma letra única: é. É.

Estou no seu âmago.

Ainda estou.

Estou no centro vivo e mole.

Ainda.

Tremeluz e é elástico. Como andar de uma negra pantera lustrosa que vi e que andava macio, lento e perigoso. Mas enjaulada não – porque não quero. Quanto ao imprevisível – a próxima frase me é imprevisível. No âmago onde estou, no âmago do É, não faço perguntas. Porque quando é – é (LISPECTOR, 1998, p. 26).

O verbo SER enunciado pela narradora alude a um centro gerador do imutável, a um espaço que resiste ao tempo, à história, à transitoriedade, à incorruptibilidade, porque a linguagem é, mesmo sofrendo transmutação. Assim como na pintura, ela busca a essência da palavra, a unidade discursiva. Conforme as idéias bakhtinianas, o autor, nesses momentos, busca unidade e unicidade da linguagem, pois estes princípios são condições obrigatórias para realizar a individualidade intencional e direta do estilo poético e de sua estabilidade monológica. A narradora, em alguns momentos, comporta-se como uma “deusa-poetisa” em busca de uma linguagem original, única e de uma expressão única, monologicamente fechada, que remete aos ideais românticos. Leia-se:

Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue: “com correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude ação enérgica dos elétrons, prótons, nêutrons no fascínio que é a palavra e sua sombra.” Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é só clímax? Meus dias são só clímax: vivo a beira. [...] E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? (LISPECTOR, 1998, 11-12) [...] Que mal, porém, tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do fica atrás do pensamento (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Ah Força do que Existe, ajudai-me, vós que chamam de o Deus. Por que é que o horrível terrível me chama? Que quero com o horror meu? Porque meu demônio é assassino e não teme ao castigo. Eu me vivifico toda no meu instinto feliz de destruição (LISPECTOR, 1998, p.69).

Para a narradora, as sensações vão se acumulando, justapondo-se sem cronologia, todas são presentes, são hoje e agora, bastando apenas lembrá-las para reviver. A memória evocada pela narradora é mítica, porque remonta um estado do homem em sua essencialidade e originalidade. Ainda, é possível notar que as inquirições são próprias da narradora, são dúvidas ou certezas dela. Ela mesma responde aos seus questionamentos. Evidenciando a autorreflexão no momento mesmo de produção.

4. *Estudo dos Gêneros Discursivos em Água Viva*

4.1. O gênero discursivo monólogo

Na obra em estudo, o gênero monólogo se configura através da ação da narradora de questionar-se e ao mesmo tempo responder as suas próprias elucubrações, aludindo, assim, à reversibilidade de papéis. Nesse caso, a reversibilidade é feita pela própria narradora que é o “eu” enunciador e é ao mesmo tempo o “tu” enunciatário. Isso permite ver um dos componentes do gênero discursivo monólogo.

Quando eu explicito a presença do monólogo na obra, não anulo a dialogicidade, a interação, natureza inerente à linguagem. Sei que é prefigurado um interlocutor, existe um diálogo. Ainda que seja um diálogo consigo mesma, com outros discursos presentes no universo circundante da narradora. Dessa forma, há na obra um monólogo, porque há a autorreflexão e há ao mesmo tempo o diálogo, posto que se tem também a projeção de um interlocutor através de suas inquirições e interferências.

Por esse fato, o monólogo enquanto gênero discursivo existe e possui regras próprias de organização, “presume um contrato específico pelo ritual que o define” (MAINGUENEAU, 1996, p. 34).

Nesse modo de comunicação, conseqüentemente, o autor assume uma posição dialógica com outros discursos através de ratificação ou confrontação de idéias, através do apelo interior, de reflexões pessoais. Maingueneau (1996) defende que há monólogo na medida em que a expressão se submete a um conjunto de coerções estabelecidas para essa atividade humana. Todo indivíduo histórico e humano monologa. Porém, ele não se submete às regras de troca linguística, tendo, portanto certas liberdades quanto à sintaxe e à referência aludida no texto. Parafraseando Maingueneau (1996), o monólogo interior emancipa-se não só de um enunciatório (apesar de prefigurá-lo), como também do narrador, uma vez que o sujeito que enuncia está tentando reconstituir o fluxo de sua própria consciência e de seus discursos interiores. Como escreveu E. Dujardin (*apud* por MAINGUENEAU, 1996, p. 128-129):

No monólogo interior o sujeito expressa seu pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente, anterior a qualquer organização lógica, ou seja, *em seu estado nascente através de frases reduzidas ao mínimo sintático, de modo a dar a impressão de tudo vindo (...)* (grifo meu)

A narradora deixa no fio textual algumas pistas quanto à afirmação acima, quando escreve que “isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como trilhos fugitivos que veem da janela do trem.” (LISPECTOR, 1998, p. 67) Ainda, falando da posição monológica, o leitor deve aceitar resignado as imposições da narradora. Por sua vez, as entonações expressivas do gênero monológico, no caso as exclamações e interrogações que entrecortam a obra, são elucubrações do mais profundo psiquismo do autor, transformado em outro eu que busca e/ ou sabe quais são as respostas possíveis para suas inquietações, como ratifica o trecho abaixo:

Sou um dos fracos? Fraca que foi tomada por ritmo incessante e doído? Se eu fosse sólida e forte nem ao menos teria ouvido o ritmo? Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? A resposta é apenas: sou o quê. Embora às vezes grite: não quero mais ser eu!! Mas eu me grudo a mim e inextricavelmente formase uma tessitura de vida (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada. /... Não. Não conseguir morrer. Termino aqui esta “coisa-palavra” por um ato involuntário? Ainda não. [...] Estou transfigurando a realidade – o que é que está me escapando? Por que não estendo a mão e pego? É porque apenas sonhei com o mundo, mas jamais o vi (LISPECTOR, 1998, p. 60).

A autorreflexão, que atravessa de ponta a ponta o monólogo e o texto em estudo, causou entre os românticos e subjetivistas uma confusão, posto que eles defendiam a ideia de que essa atividade humana era produto puramente individual, gerada no psiquismo individual como formas de expressão de ideias, desejos, de impulsos criativos e gestos individuais. É individual, na medida em que reflete a individualidade de quem fala ou escreve, ou seja, o modo como o autor se apropria da língua e a organiza reflete um estilo individual. Mas toda expressão pressupõe um movimento do exterior/interior/exterior.

Com efeito, para Bakhtin (1997), a função monológica supõe certo dualismo entre o que é interior e o que é exterior, já que tendo se formado no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente através de um conjunto de mecanismos exteriores ao sujeito que enuncia, por consequência, o autor materializa um leitor, já que sem uma orientação social não há atividade mental, ou seja, não existe expressão sem signo, sem intenção e destinatário. Desse modo, Bakhtin afirma (1997, p. 112):

Qualquer que seja o aspecto da expressão – enunciação considerada – ele será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, antes de tudo pela situação social mais imediata. [...] a enunciação é o produto de interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o interlocutor.

Em *Água Viva*, Clarice estrategicamente evoca o universo discursivo romântico quando se centra na função expressiva monológica, porque assim ela tem a liberdade de expressão criativa sem compromisso rígido com o leitor empírico.

Essa posição assumida pelo autor indicia um tipo de leitor estático, passivo, pois nesse tipo de atividade, apesar de se dirigir a um leitor, este aceita cordialmente o que é dito, porque ele é uma espécie de analista que ouve, sem interferir no dito, mesmo que o dito não tenha uma lógica aparente. Ele considera o leitor como alguém que

só pode compreender passivamente, e não como aquele que responde e replica de maneira ativa. Ainda, o fio discursivo permite recuperar que o autor se dirige ao livro, o qual possui indícios do gênero discursivo carta-confissão, já que a linguagem usada indicia certa intimidade entre eles:

Escrevo-te como um exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash (LISPECTOR, 1998, p.17).

Também tenho que te escrever porque tua seara é das palavras discursivas (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Hoje de tarde nós encontraremos. E não te falarei sequer nisso que te escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias. Nunca lerás o que escrevo. *E quando eu estiver anotado o meu segredo de ser – jogarei fora como se fosse ao mar.* Escrevo-te porque não chegas a aceitar o que sou. Quando destruir as minhas anotações de instantes, voltarei para o meu nada de onde tirei tudo? (LISPECTOR, 1998, p.67, grifo meu).

Hoje acabei a tela que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que - e por que não interessa, a causa é matéria de passado – por que os traços finos e negros? [...] O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som música (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Toda a obra é atravessada por tais questionamentos, que são respondidos pela própria narradora, que parece se dirigir a alguém que faz parte do seu universo social ao mesmo tempo em que parece dialogar consigo mesma. E isso resulta numa distorção do quadro real de comunicação, porque ela tenta minimizar a significação objetiva do texto. Com efeito, isso se constitui num entrave para os leitores desavisados, que obedecem à voz discordante manifestada no fio discursivo que convida para um consenso.

É com alegria tão profunda. Aleluia grito eu [...] Porque ninguém me prende mais. Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então (LISPECTOR, 1998, p. 24).

Mas ao amanhecer eu penso que não somos os contemporâneos do dia seguinte. Que o Deus me ajude: estou perdida. Preciso terrivelmente de você. Nós temos de ser dois. Para que o trigo fique alto. Estou tão grave que vou parar (LISPECTOR, 1998, p. 39).

[...] vou te fazer uma confissão (LISPECTOR, 1998, p. 31).

Esse grito de liberdade enunciado, no excerto acima, pelo autor na voz dissimulada do narrador, é um indício do fio condutor do jogo a ser jogado com o leitor. Ele sabe que necessita de interlocutores para compartilhar o dito. Em consequência, é possível recuperar – através alusão a esse interlocutor – indícios de um monólogo entremeado a uma carta-confissão.

4.2. A carta-confissão: um movimento de subversão do autor-modelo

A carta-confissão é um gênero que pressupõe um receptor, é particular, desfruta de liberdade quanto ao tratamento do assunto. Nela é comum transgressões à norma a depender do grau de intimidade existente entre os correspondentes. (Em alguns momentos, a narradora se dirige a um Tu e a um Você.). Além disso, nela deve conter um segredo, algo que perturba e precisa ser dividido. A narradora alude no texto a um segredo na passagem subsequente: “E quando eu estiver anotado o meu segredo de ser – jogarei fora como se fosse ao mar.” (LISPECTOR, 1998, p. 67). Observe-se que essa passagem é um caminho revelador do mistério, da confiança, do mais íntimo da narradora- personagem a qual se utiliza do gênero para dividir nem que seja com o próprio papel algo que ela quer entender, fingindo compartilhar.

Ainda, esse gênero, geralmente, é escrito estimulado pela ausência do interlocutor, pode também ser escrito e não enviada, no simples processo de escrever, para extravasar, para exteriorizar o mais íntimo do ser, como faz a narradora no trecho: “[...] é por causa do mesmo segredo que faz escrever como se fosse a ti [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Daí, afirmo que a narradora traça um jogo dúbio, ambivalente, porque ao mesmo tempo em que parece monologar, parece também determinar um receptor com quem deseja compartilhar os seus segredos mais íntimos, o seu espaço privado. No gênero carta-confissão, o movimento do autor-modelo dentro do texto é subvertido, uma vez que a correspondência não chega ao destinatário, não obedece a algumas regras estruturais, tais como: a abertura ou saudação ao destinatário, e a despedida, a data, o remetente (“Escrevo para

ninguém [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 75). Há apenas o assunto a ser compartilhado e um perfil do destinatário aludido no fio textual o qual parece participar da encenação.

É importante ressaltar que no início da obra, o autor-modelo deixa um espaço em branco antes de iniciar o texto, que provavelmente seria o espaço de saudação. Porém, isso serve ao intento do autor que busca a desconstrução de sentido e, por conseguinte, uma hibridização, confirmando que as regras coercitivas do gênero são intercambiáveis. Observe-se o que foi dito:

Há uma canção do amor deles que diz monotonamente o lamento que faço meu: por que te amo se não respondes? Envio mensagem em vãos; quando te cumprimento tu ocultas a face; por que te amo se nem ao menos me notas?[...] Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adágio (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Não é confortável o que te escrevo. [...] o que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo (LISPECTOR, 1998, p. 16).

No texto, há o desejo de estabelecer um diálogo, de romper o silêncio e mantê-lo ao mesmo tempo. Nesse sentido, há a criação de um novo gênero textual, que nos leva a uma definição mais profunda de carta. Ao imbricá-la ao monólogo, ultrapassa seu caráter habitual de mediar a distância entre dois interlocutores, já que é permeada pelas meditações interiores, como lembra com pertinência Bazerman (2006, p. 87-88), ao afirmar que “a carta [...] fornece um espaço transacional aberto, que pode ser especificado, definido e regularizado de muitas maneiras diferente”.

Não seria, portanto, a afirmação do autor e as evidências encontradas no texto um protocolo de leitura da obra? Na carta-confissão, há um vasculhar da consciência e seus desatinos refletem a representação de um presente – presente este tão imediato que nem sempre há uma maturação dos fatos. Analise:

Que estou fazendo ao *te escrever*? Estou tentando fotografar o perfume. (...) *Escrevo-te* sentada junto de uma janela aberta no alto de meu atelier. (...) *Escrevo-te* esse fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever; mas é que no domínio mais leve da fala quase não sei falar. Sobretudo falar-te por escrito, eu que me habituei a que fosses a audiência, embora distraída, de minha voz. Quando pinto, respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então quando *te escrevo respeito as sílabas* (LISPECTOR, 1998, p. 50, grifo nosso).

A presença do gênero carta-confissão é recuperada através da alusão que o signo *Escrever* pressupõe. Quem escreve quer comunicar direta ou indiretamente algo para um interlocutor específico. Assim, a dubiedade, a transição entre o monólogo e a carta foram resgatadas através dos pronomes *TE, TU, Tua*. Ambivalentemente, essa distorção apresenta-se como uma pista importante para a configuração do leitor proposto na obra, uma vez que a ambiguidade permite a manutenção do jogo de possibilidades. Seguindo esse horizonte ambíguo, no texto, o jogo da ambivalência do signo *escreve-te* indicia outro leitor, capaz de compreender e resgatar as pistas dadas no jogo alusivo. Porém, ambivalência não é resolvida. Permanece a inquietação. Escrevo-te remete a própria obra, ou escrevo-te indicia um receptor específico? Observe-se:

O que te escrevo não tem começo: é continuação (LISPECTOR, 1998, p.44).

Hoje de tarde nos encontraremos. E não te falarei sequer nisso que escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias. Nunca leras o que escrevo. E quando eu tiver anotado o meu segredo de ser- jogarei fora como se fosse ao mar. Escrevo-te porque não chegias aceitar o que sou (LISPECTOR, 1998, p.67, grifo nosso).

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma (LISPECTOR, 1998, p.10, grifo nosso).

Escrevo-te porque não me entendo (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Vim te escrever. (LISPECTOR, 1998, p. 33).

Quero te escrever como quem aprende (LISPECTOR, 1998, p. 13).

No primeiro e no e segundo excertos, a narradora parece dirigir-se a um interlocutor que permeia seu universo circundante, quando afirma que vai encontrá-lo. Nesse caso, existe um indício de um relacionamento entre os interlocutores e que há uma troca linguística entre eles, troca aludida por meio de alguns questionamentos que a narradora acredita que seu interlocutor possivelmente fará. Contudo, o terceiro excerto parece confirmar a ambivalência, quando ela compara o processo de escrita com o da pintura. Nos últimos fragmentos, fica mais evidente a dubiedade da escrita.

Ainda, o gênero “carta-confissão monológica” é atravessado por crônicas. As crônicas são marcadas pela volta da narradora ao mundo exterior. O autor-modelo dá pistas dessa volta quando sinaliza que de vez em quando dará uma história para seus leitores (LISPECTOR, 1998, p. 31). Nesses instantes, ele é um prosador quando recupera através da memória social fatos ocorridos na realidade factual.

4.3. A crônica: mediação da memória-trabalho e da memória-sonho

A narradora genialmente apresenta para o leitor, em um dos seus momentos de reminiscência, o gênero discursivo crônica. Esse gênero, devido a sua gênese e a sua finalidade (publicação em jornal), é breve, é atual, marcado ao mesmo tempo pela objetividade, porque tem de passar uma informação sobre um fato real, um acontecimento trivial e também é marcado pela subjetividade, na medida em que apresenta uma recriação do fato relatado, do cotidiano por meio da fantasia, da metaforização e da cosmovisão do enunciador. E ainda, porque está em foco a atividade mnemônica do sujeito que resgata e registra acontecimentos do mundo da insignificância, da indiferença, do esquecimento através de um testemunho autorizado.

De outro modo, a crônica, híbrida desde sua gênese, condensa o acontecimento trivial e o lirismo. Nesse caso, há uma fusão do histórico com o ficcional, do historiador e do ficcionista, que contraditoriamente, mantém suas especificidades. Há uma flutuação entre o evento e o estado de espírito do enunciador nesse tipo de comunicação. E eu diria que o enunciador é um “historificcionalista”, que para escrever precisa necessariamente remontar a matéria factual, banal e mesclá-la ao devaneio e a emoção através da memória discursiva.

Além desses princípios, a crônica dissimula seu tom de notícia, através da presença da primeira pessoa do singular e do discurso autônomo. O enunciador afetado pela memória-trabalho e pela memória-sonho fornece ao sujeito leitor sua realidade enquanto sistema de evidências e de significação que devem ser percebidas, aceitas e experimentadas por ele. E nesse movimento de ir vir e devir o sujeito-enunciador também se constitui, revela-se, e revela o outro que o

atravessa. Partindo disso, o sujeito denuncia sua visão de mundo, a sua intenção, a situação que gerou a enunciação e o universo social do qual ele faz parte, o intradiscurso e o interdiscurso através da metáfora do real.

Entretanto, na crônica, o “eu”, que fala, compartilha idéias, experiências com seus enunciatários, dissimula a existência desse outro que entrecorta e constitui seu discurso, através do evento testemunhado e recriado para aqueles que têm visto eventos semelhantes. Na crônica, o eu é “dono exclusivo” do seu dizer, que baseado em fatos vividos, experimentados, ou observados confere ao enunciatador o estatuto de autoria, de patenteador do dito, já que a reconstituição do fato é feita por uma testemunha autorizada. É como se a reflexão feita, a partir do fato relatado, fosse uma descoberta original do enunciatador.

O tom coloquial da linguagem é uma tentativa de representar o fato como ele realmente aconteceu. O autor, estrategicamente, em meio à orgia de palavras, apresenta uma crônica quando a lembrança de uma cena banal da narradora reflete a memória de uma mulher que acredita que o amor é capaz de tornar fortes os laços de vida. Leia-se:

Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar um longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Até que houve determinada rosa. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto, porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase ereta. Porque não ficava totalmente ereta: com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci. O estranho é que a empregada perguntou-me um dia à queima roupa: “e a aquela rosa”? Nem perguntei qual. Sabia. Esta rosa que viveu por amor longamente dado era lembrada porque a mulher vira o modo como eu olhava a flor e transmitia em ondas a minha energia. Intuíra cegamente que algo se passara en-

tre mim e a rosa. Esta – deu-me vontade de chamar de “joia da vida”, pois chamo muito as coisas – tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece entre bichos e homem (LISPECTOR, 1998, p. 47).

Na crônica acima entremeada aos gêneros carta e monólogo, a narradora se apropria de um acontecimento trivial, banal, matamorfosea em lembranças do cronista, por conseguinte, reflete a essencialidade desse acontecimento e de si própria. Nesse momento, a narradora mostra um pedaço de si mesma, se define em parte, por consequência, define o receptor, constituindo, dessa forma, um modo específico de enunciar.

O gênero discursivo crônica pode ser ainda percebido a partir de outros traços linguístico, como a presença de um “eu”, através do tom coloquial com que transmite a informação: a acessibilidade da linguagem, a brevidade do relato, a facilidade de leitura. Quando o leitor sente-se seguro, ela o desestabiliza, através de outro gênero.

4.4. A lenda: um trabalho com memória discursiva

As lendas, nascidas a partir de atos de fala cotidianos comuns como contar/relembrar, são gêneros discursivos que têm como motor geratriz a compreensão da realidade factual e circundante, da existência humana, de fenômenos da natureza. Tem a função de manter, no imaginário coletivo de um povo, valores identitários e ideológicos que são regularizados através da transmissão oral ou escritos por testemunho autorizado.

A transmissão das idéias e valores é matizada na memória por meio de uma história em que seres humanos ou não são submetidos às intempéries da natureza. Nas histórias, o sobrenatural e o humano quase sempre se comunicam e as personagens, frequentemente, possuem poderes de encantamento. Mas é o narrador quem dá a dimensão mítica e fantástica, já que é uma atividade mnemônica que, através do devaneio, medeia e mantém uma visão de mundo de uma comunidade. Observe como a narradora deflagra isso:

Tenho de interromper porque – Eu não disse? eu disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo. Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no fundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma planta que fala. Chama-se ta-

já. E dizem que sendo mistificada de um modo ritualística pelos indígenas, ela eventualmente diz uma palavra. João me contou uma coisa que não tem explicação: uma vez ele entrou tarde da noite em casa e quando estava passando pelo corredor onde estava a planta ouviu a palavra “João”. Então pensou que era sua mãe o chamando e respondeu: já vou. Subiu, mas encontrou a mãe e o pai ressonando profundamente (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Os personagens são submersos num universo particular. A história contada alude sempre a um espaço geográfico específico, a um lugar de interação entre quem conta e quem ouve ou lê. Como tem em sua gênese a oralidade, possuem variadas versões a depender da intuição e da memória do enunciador. No trecho da obra supracitado, a narradora alude a uma lenda da Amazônia e ao mesmo tempo carrega-a da memória-sonho, porque o ato de lembrar é atravessado pela subjetividade do enunciador. Daí, ela acrescenta alguns elementos, elimina outros, por falha na memória ou por esquecimento. Assim, a unidade do texto – a lenda “Tamba-tajá” entremeadada à história do amazonense João – por conta disso, apresenta, na verdade, uma variação da lenda que povoa o imaginário do povo amazônico.

Ainda, em contrapartida à crônica, o sujeito que se inscreve e se constitui nessa atividade mnemônica é declaradamente assujeitado, porque ele fala a partir de outro que o atravessa e que é recuperado pela ação de lembrar. Aqui, o “eu” se oculta, quando se mascara através do outro, o “ele”. Na lenda, a narradora estrategicamente deflagra seu assujeitamento, o discurso do outro que a constitui que a perpassa, porque o gênero discursivo lenda se constitui sempre a partir do já-dito. Ela sabe que é esse já-dito que possibilita todo dizer.

Dessa forma, o sujeito-narrador no romance se configura em uma pluralidade de sujeitos a partir de cada enunciação. O sujeito que se constitui no romance necessita forjar conceitos para engendrar-se, apresentando-se, com isso, multifacetado, diferente e ao mesmo tempo uno. Não seria, então, um indício da hibridização dos gêneros?

5. A hibridização como uma instrução de leitura

A hibridização iniciada na obra apresenta-se sob a forma de uma fala dissimulada de uma narradora-personagem, um único *eu*

que fala, porém estão interseccionados vários enunciados, vários modos de falar, vários estilos, várias linguagens, perspectivas semânticas e axiológicas diferentes. Entretanto, não há uma linha fronteira formal, sintática que separe as vozes, a composição delas acontece dentro de um único sistema sintático. Cabendo ao leitor observar e recuperar essas vozes dentro do fio discursivo.

Essas observações indiciam um tipo de leitor que o autor exige como colaborador. O desrespeito a coerência formal do romance tradicional, a sondagem psicológica, o uso da primeira pessoa e o hibridismo apresentado pelo autor são estratégias que podem confundir o leitor ingênuo. Uso estratégico da função expressiva monológica é uma tentativa de confundi-lo, uma vez que este acredita que a voz enunciada em primeira pessoa é a voz solitária do autor empírico.

Assim, o imbricamento é evidenciado pela linguagem, que no romance representa e é representada mediante o discurso e as vozes dialetais, culturais, religiosas, filosóficas coexistentes em uma dada realidade. Cada voz representa um campo discursivo e consequentemente, a posição ideológica do autor frente ao objeto de sentido. Os campos discursivos evocados pelo autor através da representação das linguagens constroem um universo discursivo que precisa ser recuperado através da alusão, pelo leitor numa atividade responsiva ativa de construção de sentido, porquanto essas vozes são pistas e instruções que o orientam para uma determinada compreensão do objeto estilizado.

Na obra, o autor, que busca a anarquia literária, o não sentido, indicia à hibridização, através do sujeito que narra, do tempo-espaço e consequentemente do gênero romance, pela facilidade de combinação com outros gêneros – (monólogo, carta-confissão, crônica, poesia e lenda) na tentativa de levar o leitor a um espaço outro, ilógico, irracional, de liberdade absoluta. Leia a forma híbrida desse conto popular:

Sei história passada, mas que se renova já. O ele contou-me que morou durante algum tempo com parte de sua família que viva em uma pequena aldeia num vale dos altos Pirineus Nevados. No inverno os lobos esfaimados desciam das montanhas até as aldeias a farejar presa. Todos os habitantes se trancavam atentos em casa a abrigar na sala ovelhas e cavalos e cães e cabras, o calor humano e animal – todos alertadamente a

ouvir o arranhar das garras dos lobos nas portas cerradas. A escutar. A escutar. (...) Estou melancólica (LISPECTOR, 1998, p.46, grifo meu).

O autor modelo aparece para dar as instruções antes de começar a contar a história. O conto apresenta alguns componentes linguísticos discursivos dessa narrativa, tais como: a apresentação, a complicação e o clímax. No momento do desfecho, a narradora volta para si mesma, para o monólogo e deixa o leitor num só clímax. A narradora é quem melhor diz da hibridização:

Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Este é um exercício de vida sem planejamento. (p. 22)

Não conheço a proibição. E minha própria força me libera [...] (LISPECTOR, 1998, p. 37).

Eu quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor [...] (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizam aquém e além de minha própria história humana. Transfiguro a realidade e então a realidade, sonhadora e sonâmbula me cria (LISPECTOR, 1998, p. 21, grifo meu).

Se a análise feita no trabalho não for indício suficiente para evidenciar a hibridização como uma regra do jogo, eu me valho das pistas deixadas pelo autor-modelo. Estes trechos são alguns dos vários que perpassam a obra e que se constituem em orientação aludida no fio textual pelo autor. Ele deflagra o jogo quando enuncia que o gênero não o pega mais. Então, o processo de entrecruzamento e hibridização, nesse sentido, é uma regra do jogo alusivo traçado pelo autor modelo e pelo leitor-modelo.

Porém, segundo Bakhtin (1997), toda enunciação é mediada por um gênero. Nenhum sujeito consegue interagir de outro modo. Então, o autor-modelo, ao hibridizar ou desconstruir, vai conceber um modo singular de enunciação que está perpassado pelo outro que o gerou. Conforme lembrado no trecho acima, o autor-modelo reconhece que esse aspecto é inerente ao uso da linguagem apesar de tentar negá-lo. Nessa concepção, é esse outro que permite, através da memória, do intradiscurso, do interdiscurso e da intertextualidade, categorias da alusão, a reconstituição do sentido.

6. Considerações finais

O processo de hibridização é um fenômeno que revela umas das leis de constituição do sistema de geração de gêneros. Sua natureza híbrida permite, sobretudo, compreender e significar as práticas linguageiras que mediam a interação verbal. Nessa premissa, entender a natureza híbrida dos gêneros é perceber como se dá a presença do Outro e do Mesmo, e como estes impulsionam todo processo de significação e interação entre os sujeitos históricos. Essa discussão precipita-se, portanto, para as práticas de produção e recepção, uma vez que se tem o entendimento de que elas não são puras, imutáveis, mas respondem às condições de um tempo, de lugares, de ideologias, de interesses de homens em posições de poder, e, principalmente, dizem respeito à percepção de um sujeito histórico situado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros discursivos. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo; Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 4 ed. São Paulo: Unesp. 1998.
- BAZERMAN, Charles. Cartas e a base social de gêneros diferenciados. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva & HOFFNAGEL, Judith Chambliss (orgs). *Gêneros textuais, tipificação e interação*. 2. ed. Trad. Judith Chambliss Hoffnagel. São Paulo: Cortez, 2006.
- ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: Lector in Fabula*. A cooperação interpretativa no texto literário. Lisboa: Presença, 1979.
- _____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 2. ed. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1996.

TORGA, Vânia Lúcia Menezes. *O movimento de sentido da alusão: uma estratégia textual da leitura de Ler e Escrever e Fazer conta de cabeça de Bartolomeu Campos Queiroz*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.