

A FORMA EPISTOLAR COMO ESPAÇO DE CONFISSÃO: INTERTEXTUALIZAÇÃO E DIALOGISMO EM CARTAS A MI MAMÁ

Emanuel Matheus Vieira Santos

Letícia Joaquina de Castro Rodrigues Souza e Souza

INTRODUÇÃO

A literatura latino-americana, entre meados do século XIX e o início do XX, ganha, à luz da nova crítica, um fator impulsionador que leva grande parte da produção do período a buscar uma afirmação de "latinidade".

Segundo Antonio Candido (2006), essa discussão se ancora na "consciência amena do atraso", a ideia de que o continente, por ser jovem, estaria em fase de crescimento. Esse pensamento justifica a reprodução constante de um exotismo cultural que se impregnou na tradição desde as cartas de Colombo e Caminha até o Romantismo brasileiro, movimento que Candido (2000), em *Formação da Literatura Brasileira*, aponta como o sistema inicial dessa busca por identidade.

A partir dessa premissa de "atraso", a crítica literária da segunda metade do século XX, capitaneada por Silviano Santiago (2000), eleva o debate a um novo patamar de complexidade. Santiago levanta a questão da "literatura do subdesenvolvimento" e o momento em que se toma consciência de que a América Latina será permanentemente assombrada pelo cânone europeu.

Nesse contexto, ele critica duas posturas da tradição acadêmica, uma é a obsessão em buscar as "dívidas" do autor (foco na cópia/inspiração em detrimento da obra), a segunda é a defesa de uma literatura simplista, que reforça a imagem de uma América Latina "sorridente" e superficial, estigma que urge ser rompido.

Essa ruptura com a crítica tradicional encontra eco no pensamento borgeano, especificamente na análise de *Pierre Menard, autor del Quijote*. Quando Borges compara, no conto, o *Quixote* de Cervantes e o que ele recria, trata-se do mesmo texto, no entanto, a grande questão é que, embora o texto possa ser o mesmo, o público é diferente.

O autor fala em uma linguagem que, na época, era acessível e "popular", diferentemente do conto cuja linguagem arcaica não é um fator acessível na modernidade. Mas a crítica permanece presa à questão da influência, quando, na verdade, trata-se de algo mais complexo. Como diria Santiago (2000, p. 21), "as palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é [...] uma experiência sensual com signo estrangeiro". Quando deixamos esse aspecto de lado, percebemos que a representatividade vai muito além de uma caracterização regional.

A literatura hispano-americana logrou êxito ao tratar o indivíduo fora do registro puramente pitoresco e excêntrico. Enquanto em *Iracema* a geografia é inverossímil, em *Martín Fierro* o gaúcho surge como representante de uma identidade nacional autêntica, apesar de não ir muito além de um gauchismo.

Essa linhagem de personagens densos culmina em obras como *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, e, centralmente, em *Cartas a mi mamá*, de Teresa Cárdenas. Este romance epistolar não apenas rompe com o olhar exotópico de um relato narrado por uma

narradora externa à realidade, pelo contrário, a narrativa é construída a partir da subjetividade de uma personagem marginalizada no contexto afro-caribenho, consolidando, portanto, a proposta de uma literatura que fala, finalmente, a partir de suas próprias feridas e vivências, um olhar de dentro.

O livro estrutura-se em torno de um silêncio imposto tanto pelo luto vivenciado pela narradora quanto pela violência cotidiana que a cerca. A personagem enfrenta diversas situações que, para uma criança, seriam profundamente traumáticas e, ainda assim, utiliza as cartas como meio de se conectar com a mãe falecida.

A obra configura-se como um repositório de segredos e um espaço de confiança no qual a narradora expressa dores que não encontram eco na realidade exterior, isto é, dores que não são ouvidas, reconhecidas ou acolhidas pelas pessoas ao seu redor.

Dessa forma, a pesquisa, de natureza qualitativa, interpretativista e bibliográfica, realiza uma análise textual do corpus literário e tem como objetivo analisar a obra à luz da teoria bakhtiniana, com foco nos conceitos de dialogismo e responsividade, conforme Bakhtin (2016) e, bem como da Linguística Textual, a partir de Miranda (2010), com foco na intertextualização como elemento fundamental para a criação dialógica.

Nesse contexto, a intertextualização, marcada pela configuração epistolar do romance, permite compreender como a narradora confessa simultaneamente à mãe e ao leitor. Diante disso, coloca-se a seguinte problemática: de que maneira a intertextualização torna-se elemento essencial de confissão e como se configura como mecanismo fundamental para a construção discursiva?

Para solucionar essa problemática, o artigo se estrutura em quatro pontos específicos: (i) estrutura composicional; (ii) previsibilidade responsiva e conclusibilidade; (iii) a intertextualização e o dialogismo nas cartas, que seria a análise do *corpus* focada nas passagens em que aparece a mãe da narradora; e, portanto, (iv) considerações finais.

1 ESTRUTURA COMPOSICIONAL

Ao considerar o enunciado como uma unidade discursiva essencialmente social, capaz de suscitar uma resposta por parte do interlocutor, entende-se, a partir da lógica bakhtiniana, que toda produção enunciativa se orienta para um destinatário e se ancora em uma intenção comunicativa previamente configurada.

Essas intenções, enquanto componentes das condições de produção, podem orientar, segundo Bakhtin (2016), as escolhas linguísticas que dão origem aos diferentes gêneros do discurso. Assim sendo, o ato de dizer pode assumir formas variadas, conforme o querer-dizer do locutor, configurando aquilo que o filósofo russo denomina tipos relativamente estáveis. Tal estabilidade, por sua vez, não é fixa, mas decorre de sua inscrição histórica e social, vinculada às práticas comunicativas nas quais esses enunciados se constituem e circulam.

Destarte, os gêneros discursivos transformam-se em função das condições históricas em que se inserem, acompanhando as mudanças das práticas sociais. Cada situação de interação dá origem a formas relativamente específicas, marcadas por características próprias. Considerando a multiplicidade de contextos comunicativos, todos estes dependentes do uso da língua, torna-se possível reconhecer também a natureza potencialmente ilimitada dos gêneros. Nessa direção, Bakhtin (2016) associa o surgimento de novos gêneros ao desenvolvimento de diferentes esferas da atividade humana, cada uma orientada por finalidades discursivas particulares.

Diante dessa ampla diversidade, o autor propõe uma classificação que busca dar conta dessa heterogeneidade, estabelecendo uma classificação entre gêneros primários, relacionados a situações comunicativas mais imediatas, espontâneas, fruto das situações

comunicativas do cotidiano, e os gêneros secundários oriundos de situações comunicativas mais complexas e elaboradas.

Para ilustrar a classe de gêneros primários, Bakhtin (2016) cita como exemplo a carta, o bilhete, o diálogo corriqueiro e, a modo de ilustração dos gêneros secundários, o autor menciona o teatro, o romance, a tese científica ou a palestra, ressaltando que a natureza constitutiva desses gêneros compartilha a mesma essência, diferenciando-se apenas pelo nível de complexidade em que podem se apresentar.

É importante frisar que, para Bakhtin (2016), a existência dos gêneros secundários está diretamente vinculada aos gêneros primários, tratando-se, portanto, de uma reelaboração, o que significa dizer que ao se relatar um diálogo cotidiano na esfera de um romance, por exemplo, o primeiro perde seu caráter de imediatez e passa a assimilar em sua forma as nuances do universo narrativo, transmutando-se em um acontecimento da esfera literária, abandonando a esfera ordinária do cotidiano.

Bakhtin (2010) reconhece o romance como uma forma literária aberta, em constante transformação, marcado pela capacidade de integrar, absorver ou assimilar tanto gêneros literários como gêneros extraliterários, o que pode colocar como evidentes as seguintes características fundamentais do gênero: o plurilinguismo, a orientação para o tempo presente e a capacidade de assimilar e reelaborar outros gêneros discursivos.

Para o presente estudo, interessa-nos, particularmente, o processo de apropriação de outros gêneros, dando ao romance uma forma flexível.

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance [...] (Bakhtin, 2010, p. 124).

É possível que certos gêneros, contudo, assumam um papel particularmente decisivo na configuração do romance, atuando não apenas em sua flexibilidade estrutural, mas também na definição de sua própria estrutura. É o caso da carta que, ao ser incorporada como princípio organizador, dá origem a uma modalidade específica, o romance epistolar, objeto de nossa análise.

A estrutura composicional de *Cartas a mi mamá*, da autora cubana Teresa Cárdenas, pode ser compreendida a partir de uma perspectiva que articula forma, funcionamento discursivo e produção de sentidos, tomando como eixo a instabilidade da identidade genérica e os processos de dialogismo e intertextualização que atravessam o romance.

Miranda (2010), ao discutir as modalidades de relação entre textos e gêneros, (re)discute em sua obra os termos textualização e intertextualização. A linguista argentina define a textualização como relação primária, estruturadora de todo ato de produção textual, em que um texto se constitui a partir de um modelo de gênero, que pode ser respeitado ou em algum grau subvertido, conforme a vontade de seu agente produtor.

A respeito da intertextualização, Miranda (2010), considera essa modalidade como uma relação secundária, baseada no processo primário de textualização, em que, ao se produzir um texto, são colocados em relação de co-presença traços ou parâmetros de textualização associados a gêneros diferentes, o que significa dizer que no interior de um único texto poderá haver a presença de elementos de um ou mais gêneros textuais.

A linguista argentina elucida ainda que neste tipo de relação há um gênero convocante que funciona como hipergênero, no caso de nosso objeto de análise, o romance, e, um gênero convocado, o hipogênero, na análise, assumida pela carta. Trata-se, portanto, de uma relação de dominância em que os hipogêneros são assimilados para servir aos interesses dos hipergêneros.

A obra *Cartas a mi mamá* se configura como um objeto discursivo que ultrapassa uma concepção formalista de gênero, aproximando-se da noção de texto como prática social, conforme proposto por Miranda (2010).

A inscrição do romance no gênero epistolar não se dá de maneira estável ou normativa; ao contrário, evidencia-se uma identidade genérica dinâmica, na qual a carta funciona como matriz composicional, mas se vê constantemente tensionada por outras formas discursivas, como o relato memorialístico, a escrita autobiográfica e a confissão.

Tal configuração aponta para um deslocamento do gênero epistolar de sua função comunicativa convencional para um espaço de elaboração subjetiva, no qual a escrita se orienta menos pela troca efetiva e mais pela construção de um dizer de si.

Se, como discutido, a forma epistolar em *Cartas a mi mamá* se configura como matriz composicional que tensiona e reconfigura a identidade genérica do romance, é necessário avançar da dimensão estrutural e intergenérica para o modo como essa forma se realiza concretamente no plano da enunciação.

Em outras palavras, não basta reconhecer a carta como hipogênero incorporado ao romance, nos termos de Miranda (2010), nem descrever sua inserção no funcionamento dialógico mais amplo delineado por Bakhtin (2016), é preciso compreender como essa configuração mobiliza um tipo específico de relação entre sujeito, discurso e alteridade.

Nesse sentido, a centralidade do endereçamento, já evidenciada na dinâmica epistolar, conduz diretamente à noção de responsividade, uma vez que todo enunciado se orienta para um outro e antecipa uma possível resposta. É justamente nessa articulação entre forma composicional e orientação responsiva que se inscrevem as noções de previsibilidade responsiva e conclusibilidade do enunciado, fundamentais para compreender como o dizer se organiza, se delimita e produz sentido no interior da obra.

2 PREVISIBILIDADE RESPONSIVA E CONCLUSIBILIDADE

Mikhail Bakhtin (2016) critica, de forma severa, as concepções que enxergam a comunicação como um fluxo ininterrupto e sem forma ou apenas como uma transmissão de informações entre emissor e receptor. Para ele, a unidade real da comunicação não é a frase nem a palavra, mas o enunciado.

O enunciado é como uma espécie de átomo da comunicação porque ele tem fronteiras claras, determinadas pela alternância dos sujeitos e uma finalidade concreta. Ao estudar o enunciado e os gêneros, deixamos de olhar para a língua no laboratório e passamos a estudá-la na realidade, onde as pessoas falam com intenções, entonações e contextos específicos dentro da arquitetônicaⁱ do discurso.

No campo dialógico, o sujeito, e por sua vez o ouvinte, como aponta Bakhtin (2016, p. 26), nunca será o dono da palavra, “o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo”. O seu discurso, seja em um contexto de comunicação real ou artístico-literário, o falante usa ideais emitidos por outros agentes para fazer a réplica e dar continuidade em uma ação responsiva. Por esse motivo que o enunciado é marcado pela relação com o ouvinte, pois no campo da enunciação, tirando os gêneros monológicos simplesⁱⁱ, não há como estabelecer uma relação dialógica sem o outro.

No caso de uma carta a um destinatário ausente ou falecido, essa influência permanece viva na medida em que o autor molda seu discurso em função daquela alteridade específica, mantendo o caráter heterogêneo do gênero, assegurando, dessa forma, os seus recursos estilísticos.

A língua não existe no vácuo, mas se manifesta em variedades estilísticas indissociáveis dos contextos sociais, indo do rigor científico à informalidade do discurso vulgar. A conexão fundamental aqui é que o estilo não é somente uma escolha individual

isolada, mas também uma propriedade do gênero, como afirma Bakhtin (2016), onde há estilo, há gênero. O autor ainda afirma que “nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual. Os mais favoráveis são os gêneros da literatura de ficção: aqui o estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado [...]” (Bakhtin, 2016, p. 17). Esses valores reafirmam o estilo genérico do cotidiano ou do autor na estética da criação artístico-literária, passagem dos gêneros primários aos secundários.

Ao relacionarmos isso com o que discutimos antes, percebemos que mesmo os gêneros secundários (complexos e aparentemente fechados, como um tratado científico ou um romance) buscam sua vitalidade nos gêneros primários (diálogos cotidianos). Essa “dialogização” ocorre quando o autor de um texto complexo deixa de falar “sozinho” e passa a construir seu estilo individualⁱⁱⁱ, prevendo a reação de um parceiro-interlocutor, transformando a estrutura rígida do livro em uma troca viva. Seja em uma carta real ou em um capítulo de livro, o estilo é o que molda a relação entre quem fala e quem ouve, provando que a heterogeneidade da língua é, na verdade, uma rede de diálogos constantes.

Dessa forma, o romance, como gênero secundário complexo que leva o dialogismo ao seu grau máximo, consegue orquestrar propositalmente a heteroglossia^{iv} dentro de uma única obra. Enquanto gêneros como o militares-científicos tentam ser monológicos, impor uma voz única e autoritária, o romance abraça a dialogização brusca, tratando o leitor e os personagens como parceiros-interlocutores reais, em vez de meros receptores passivos.

Caminhando para o contexto da análise do discurso do texto literário, levamos em conta para a análise do *corpus* questões de estilo e o contexto e aspectos da intertextualização, e, por fim, último elemento que fundamentará a previsibilidade responsiva que será por meio da conclusibilidade do enunciado. A conclusibilidade acontece por meio de três elementos, a exauribilidade semântico-objetual, que pode ser definida, brevemente, como o entendimento que o objeto do enunciado do agente está chegando ao final após exauri-lo; o projeto de discurso ou vontade de discurso do falante que, conforme Bakhtin (2026, p. 37) define, “interpretamos, sentimos a intenção discursiva ou a vontade de produzir sentido por parte do falante, que determina a totalidade do enunciado, o seu volume e as suas fronteiras” e a relação com a composição, que é determinada pela escolha do falante em relação ao gênero que o discurso será moldado.

3 A INTERTEXTUALIZAÇÃO E O DIALOGISMO NAS CARTAS

Antes de adentrarmos à análise, faz-se oportuno retomar alguns aspectos importantes do nosso enquadramento metodológico, reafirmando que a pesquisa se insere no campo qualitativo, de natureza interpretativista e de caráter bibliográfico, uma vez que se fundamenta na análise de um corpus literário específico, o romance *Cartas a mi mamá*, de Teresa Cárdenas, à luz de referenciais teóricos que articulam a perspectiva dialógica da linguagem e os aportes da Linguística Textual. Nesse sentido, adota-se como procedimento central a análise textual-interpretativa, orientada pela compreensão do texto literário como espaço de produção de sentidos historicamente situado e discursivamente constituído.

A análise do corpus organiza-se a partir de um recorte temático-discursivo, privilegiando segmentos do romance em que a forma epistolar evidencia de modo mais explícito a relação entre endereçamento, memória e confissão.

Para a análise proposta, foram selecionados três fragmentos de *Cartas a mi mamá*, de Teresa Cárdenas, com base no critério de explicitar o diálogo direto com a figura materna, instância central de endereçamento no romance. A escolha desses excertos justifica-se pelo fato de neles se intensificar a configuração da cena enunciativa epistolar, na qual o sujeito constrói seu dizer em função de um interlocutor ausente, mas discursivamente ativo.

A partir desse recorte, a análise mobiliza como operadores teóricos as noções de dialogismo e responsividade, conforme Bakhtin (2016), compreendendo o enunciado como intrinsecamente orientado ao outro e atravessado por múltiplas vozes; e a noção de intertextualização, conforme Miranda (2010), entendida como mecanismo de articulação entre diferentes gêneros textuais no interior do texto. Tais operadores permitem apreender a confissão não como expressão imediata da interioridade, mas como efeito discursivo produzido na relação entre linguagem, memória e alteridade.

O primeiro fragmento foi selecionado de modo a contemplar uma análise bakhtiniana, orientada para as relações dialógicas de gêneros. Trata-se do texto introdutório do romance, situado antes da primeira carta, uma espécie de prólogo, que serve para ambientar o romance, oferecendo um contexto para a obra ficcional.

Conforme Machado *apud* Brait (2020), o gênero romance era para Bakhtin um gênero deveras rebelde e, portanto, difícil de caber numa estrutura pré-determinada. Assim sendo, o prólogo pode estar ou não presente, como gênero secundário, na abertura de algumas obras de ficção, sendo um elemento opcional na construção do romance, embora bastante comum.

A valorização do romance nos estudos de Bakhtin não se deve ao fato de ele ser o gênero maior da cultura letrada. Na verdade, o romance só lhe interessou porque nele Bakhtin encontrou a representação da voz da figura dos homens que falam, discutem ideais, procuram posicionar-se no mundo. Além disso, por se reportar a diferentes tradições culturais, o romance surge como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros, conforme Machado *apud* Brait (2020, p. 153)

Na análise bakhtiniana, não se pode considerar o prólogo como mera introdução formal, mas como gênero que ocupa um lugar estratégico no cronotopo da obra, com a função de preparar o leitor para o espaço-tempo específico do romance.

O prólogo pode funcionar como uma zona fronteira que media o diálogo entre o mundo real e o mundo ficcional, uma espécie de preparação do leitor para o espaço-tempo específico do romance, muitas vezes situando a obra como um "narrador do presente". Sendo um gênero complexo, o prólogo pode englobar outros gêneros menores, sendo estruturado de forma planejada, diferente da comunicação cotidiana. Na obra em análise, composta pelo prólogo e por um total de quarenta e quatro cartas, pode ser difícil etiquetar este excerto como prólogo e não como mais uma carta, já que alguns prólogos podem assumir a forma de carta.

Percebe-se, contudo, alguns elementos diferenciadores desta parte do texto em detrimento das demais. A primeira diferença é tipológica, já que está construída em itálico à discrepância do restante das cartas presentes no romance. Outro fator relevante concerne à ausência de vocativo, cumprimento inicial dirigido ao destinatário. Nas quarenta e quatro cartas, é possível verificar a presença da manifestação deste elemento como: *Querida mamá, Mamita, Mamá adorada, Mamá de amor, Mamá de primavera, Mamita linda, Sol de mamá, Mamá preciosa, Mamá que está en las nubes, Cielo de mamá, Mamá de luces*, para mencionar algumas formas.

Este marcador genérico inferencial, comumente presente na carta, está ausente no texto inicial do prólogo, conforme podemos verificar no fragmento 1, iniciado pelo movimento dialógico *Estaría mejor allá, contigo*.

Fragmento 1 - prólogo/carta

Estaría mejor allá, contigo.

Todas las noches espero que vengas con tu papalote y me invites a morir de una vez. Ya es marzo. Las flores casi te saltan a los pies cuando las miras. Pero tú no estás. Sin saber cómo, mis libretas están llenas de palabras, números, frases, recuerdos, dibujos... Dibujos de una niña dándole la

mano a mamá, del papá y la mamá besándose, de estrellas sobre los ojos de mamá, de mamá jugando en medio de las nubes. Imágenes de sueño en mis libretas. Todos son tuyos, en todos estás tú. Mamá, no sé por qué me dejaste tan sola. Sin tus besos, sin tus brazos, sin ese olor de margaritas que siempre tenías...

A nadie le cuento lo que te extraño. Ya no puedo con tanto silencio, empezaré a escribirte...

Fonte: Cárdenas, 2006, p. 9 (2026)

No campo da intertextualização, um dos parâmetros de análise que tem centralidade nos estudos de Miranda (2010) diz respeito à noção de marcadores de gênero. Essa categoria busca considerar mecanismos de realização textual que permitam a recuperação de parâmetros genéricos, sendo classificados como auto-referenciais ou explícitos, inferenciais ou implícitos.

A noção de marcadores de gênero dá conta dos mecanismos de realização textual que funcionam como pistas ou indícios da inscrição genérica de um texto. Estes mecanismos, que podem ser unidades, processos ou mecanismos propriamente ditos, são as formas semióticas em que se realizam (ou atualizam) os parâmetros de gêneros. Miranda (2010, p. 304)

Nesta primeira análise, há que se considerar duas ordens de marcadores de gênero: os pertencentes ao hipergênero prólogo e os pertencentes ao hipogênero carta. Concentramo-nos prioritariamente nos marcadores genéricos pertencentes ao hipogênero (carta), porque, segundo discussão empreendida por Miranda (2010) são aqueles que viabilizam o reconhecimento do processo de intertextualização.

No que diz respeito ao hipergênero, é possível observar como marcador composicional, a tipografia diferenciada, presença do itálico, e a segmentação espacial acorde ao gênero prólogo, já que comprovadamente funciona como relato prévio da obra, uma prévia explicativa que vem antes do primeiro capítulo, demarcado na obra pela primeira carta.

Como macroato de linguagem, ato de fala resultante da realização de uma sequência de atos de fala linearmente conectados, que permite a identificação da função do texto e, por consequência, do gênero (Van Dijk *apud* Miranda, 2010), é viável identificar que a função do hipergênero é a de situar o leitor no universo da história, funcionando como um texto introdutório que prepara o ambiente a modo de um anzol que capta a atenção do leitor, apresentando uma cena de impacto, capaz de fazer com que o leitor continue com a leitura, definindo logo de início uma atmosfera dolorosa em que a personagem central revela a angustiante ausência da mãe, introduzindo, assim, um pré-conflito, que incidirá nos acontecimentos posteriores, havendo um anúncio também sobre o plano composicional do romance que será constituído a partir de cartas: *Ya no puedo con tanto silencio, empezaré a escribirte...*

No que concerne aos marcadores genéricos pertencentes ao hipogênero carta, avaliando a subdimensão enunciativa em torno das categorias tempo, espaço e pessoa, é viável identificar uma referência espacial característica da carta por meio do uso do advérbio locativo *allá*, que corresponde ao lugar onde está o destinatário da carta, *mamá*, e um advérbio *aquí* que não aparece, mas está implícito nas passagens, lugar onde está a remetente: *Todas las noches espero que vengas [aquí] con tu papalote (...) Pero tú no estás [aquí] (...) Mamá, no sé por qué me dejaste tan sola [aquí]*.

Sobre a organização temporal, a expressão dêitica, *Ya es marzo*, localiza temporalmente o momento da escrita da carta. Localizadores desse tipo podem ser explicitados na parte destinada ao local e data ou no corpo do texto.

A categoria pessoa, constitui-se o eixo vertebrador da organização enunciativa que parametrizam, segundo Miranda (2010), a inscrição ou o apagamento da subjetividade. No excerto, é factível verificar a ocorrência de pronomes de segunda pessoa do singular, *contigo, tú, te*, assim como pronomes de primeira pessoa *me* e formas verbais correspondentes à primeira pessoa *espero, puedo*.

Apesar de que a primeira e a segunda pessoa do singular não sejam formas exclusivas de determinado gênero, elas são uma forma específica de alguns gêneros, entre eles a carta pessoal.

Para Adam (2001), o domínio da literatura mostra a particularidade de reutilizar gêneros de diferentes formações sociodiscursivas, funcionando muito bem como hipergênero, sendo o romance um gênero que recorre frequentemente à intertextualização, sendo a carta um hipogênero frequentemente convocado, a ponto de surgir uma espécie específica de romance, o romance epistolar.

Esta modalidade de intertextualização pode ser considerada como estratégica e no caso da área de cobertura do texto empírico, ela é total. O regime do texto, na perspectiva genettiana, é sério, e sobre o grau de estabilização é possível considerá-la como transformadora, com o predomínio de marcadores genéricos inferenciais.

A intertextualização torna-se, portanto, um recurso essencial para se conseguir o efeito confessional da obra. À medida em que a estruturação do romance, a partir dos parâmetros genéricos da carta, facilita o tom confessional, ela, ainda, ajuda-nos a relacionar ou visualizar o espaço-tempo e os (inter)discursos responsivos das personagens.

Fragmento 2 - tons volitivos confessionais à confidente

Querida mamá:

Anoche te vi en sueños. Tenías un moño largo con una cinta roja preciosa. Corrías de un lado a otro del cielo empujando un papalote de nubes. No eras feliz, pero allí estabas, corriendo y saltando como una niña de nueve años. Te parecías a mí, como si fueras mi hija y no al revés. Te llamé en vano. Fue triste. Desperté llorando. Nadie vino a ver qué me pasaba. No sé por qué tía Catalina se quedó conmigo. Sólo le importan sus hijas. Lilita y la Niña se pasan el día burlándose de mí. Yo no me burlaría de ellas si su mamá muriera.

Fonte: Cardena, 2006, p. 11 (2026)

A narradora, ao iniciar, afirma que na noite passada viu sua mãe em sonho, o que denota o plano espaço-temporal em que se desenvolverá o diálogo, evidenciando os marcadores enunciativos relacionados à referência espacial e à organização temporal.

Nesse espaço, a narradora, conscientemente ou inconscientemente, cria um campo de possibilidades e desejos, revelando uma tentativa constante de obter resposta ou de dialogar com o ente falecido. Esse desejo, alimentado pela falta de um retorno responsivo, torna-se ainda mais doloroso porque a personagem não observa, talvez, sua mãe no plano espacial, mas sim a si mesma em um processo de exteriorização, isto é, ver-se a si de fora, como sugere o trecho "*Te parecías a mí, como si fueras mi hija y no al revés*".

Através dessa projeção, a personagem parece enxergar um reflexo de si mesma na figura materna, buscando respostas que culminam em um sentimento de fracasso comunicativo, reafirmado pelas expressões "te llamé en vano" e pelo ato de se levantar chorando.

Esse discurso, contudo, não é provocado unicamente por uma monovocalidade, como uma responsividade interdiscursiva, pois o falante, por nunca ser o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo (Bakhtin, 2016, p. 26), está respondendo a uma situação anterior, que reafirma ou responde ao que já foi dito.

A grande questão desta análise textual reside, portanto, no possível fracasso do falante em relação à sua mãe dentro dessa cadeia comunicativa. Nessa situação, o texto deposita uma ambiguidade que revela uma complexidade maior do que a análise imediata sugere.

Embora a personagem sinta que cometeu uma falha discursiva por não obter o retorno esperado, o papel da responsividade foi, genericamente, concluído. Pois se entende que a narrativa atinge uma espécie de conclusibilidade através da vontade de narrar da personagem, isto é, que ela queira levar até o limite seu discurso, conseguir manter uma comunicação ou confessar algo, mas, por não obter resposta-réplica imediata, não havia nada a ser dito, já que o hipogênero discursivo artístico-literário carta não lhe permitiria.

No segundo exemplo a ser analisado, igualmente relevante, em resposta a uma situação concreta, visto que este responde a gestos, falas e, neste caso, às imagens hipotéticas da mãe.

Fragmento 3 – plano arquitetônico

Mamita:

En la calle me encontré un pedazo de espejo. Ahora no hago otra cosa que mirarme en él. La frente, los ojos, la nariz, la boca... ¿Sabes? He descubierto que mis ojos se parecen a los tuyos, que más bonitos no podían ser, y mi nariz y mi boca son normales. No me gusta que digan que los negros son ñatos y tienen bamba. Si Dios existe, seguro está bravo de oír tanta gente criticando su obra. ¿Cómo crees que me vería con los ojos azules, la nariz finita y la boca como una raya? ¡Feísima! ¿No es verdad? Por eso no me dejo pasar el peine caliente. No quiero parecerme a Sara. Prefiero hacerme moñitos. Como las africanas. Antes, cuando Lilita y la Niña jugaban a tirarse agua en el baño, trataban de que fuera de la barriga para abajo, porque si se mojaban el pelo, volvía a ponérseles duro. La Niña muchas veces se pone un blúmer o una toalla en la cabeza y la mueve de un lado a otro cantando: "¡Tengo el pelo lacio! ¡Tengo el pelo lacio!" Me da risa pero a la vez roña.

Algunos no saben ser negros. Dan pena.

Fonte: Cardena, 2006, p. 21-22 (2026)

A narradora-personagem, novamente, monta o plano arquitetônico no qual se passa a história. Diferente do exemplo anterior, situado em um sonho, este se ambienta na rua, plano real. Ocorre aqui uma situação de autorreflexo, pois a personagem se olha no espelho e identifica traços que descrevem sua aparência por meio de elementos reais. A partir dessa visão, ela encontra características próprias de sua mãe, como na frase, *"he descubierto que mis ojos se parecen a los tuyos, que más bonitos no podían ser, y mi nariz y mi boca son normales."* É interessante observar que, embora o plano seja real, permanece uma questão relevante, como afirma Bakhtin (2011), não há como buscar no espelho um acabamento próprio, pois ele não é dotado das emoções humanas, o reflexo é uma falsa sensação.

Assim, em ambas as passagens, a personagem afirma "te parecías a mí", mas as semelhanças que a fazem lembrar da mãe não garantem que ela realmente a tenha visto, mas que, de acordo com Bakhtin (2011, p. 31), também não seja o suficiente para negar o outro ser

[...] eu não estou só quando me contemplo no espelho, estou possuído por uma alma alheia. Ademais, às vezes essa alma alheia pode ganhar consistência a ponto de atingir certa autonomia: o despeito e certa exacerbação de ânimo a quem vem juntar-se nosso descontentamento com a imagem externa dão consistência a esse outro [...]. (Bakhtin, 2011, p. 31).

O que podemos considerar de relevante nessa passagem, além da probabilidade de a narradora está se vendo no lugar da mãe, é o elemento que reafirma os valores constantemente empregados. Após essa caracterização inicial, surge a tentativa de abrir um espaço de confissão. Essa confissão funciona como uma resposta a uma situação anterior desagradável, tendo a mãe como interlocutora fundamental, mesmo em sua ausência. Ela seria a pessoa a ouvir o relato para, talvez, objetificar o ocorrido e amenizar o sofrimento.

É interessante observar que não partimos mais de uma história baseada apenas em um imaginário pitoresco. O mundo da fantasia e do exotismo está agora fora dos muros europeus, esta literatura expõe a animalização e a crueldade sob um ponto de vista totalmente interno.

A perspectiva assumida não é a de um autor estrangeiro ou de um homem branco narrando a história de uma menina de um ponto de vista exotópico, mas sim de uma mulher que narra a vivência de outra em uma sociedade afro-caribenha que sofre preconceitos tremendos de sua própria família "*Algunos no saben ser negros. Dan pena.*".

A fala da personagem coloca à prova a violência e a posição brutal da ideologia, atestadas pela recorrência das palavras exóticas nos escritos coloniais. Se antes essa literatura era dita por aqueles que nos imaginavam como animais, como afirma Candido (2006) ao falar da literatura e subdesenvolvido e Santiago (2000) nas novas críticas, entende-se que a América-latina está concentrando suas forças em uma literatura própria, liberar-se de sua imagem do estereótipo de lugar sorridente, do carnaval e da colônia (exotismo e pitoresco) para o turismo cultural (Santiago, 2000).

O discurso anterior tratava a região como um espaço de exploração, mas, em Teresa Cárdenas, vemos o contrário. Nas palavras da personagem é possível perceber com nitidez a crítica à elementos da interferência cultural "[...] *mi nariz y mi boca son normales. No me gusta que digan que los negros son ñatos y tienen bembas.* [...] *Cómo crees que me vería con los ojos azules, la nariz finita y la boca como una raya?* [...] *Algunos no saben ser negro. Dan pena*". Isso revela a crítica ao próprio sistema, à sociedade, às escolhas que são feitas dentro do espaço de confissão empregada da melhor forma possível, em gênero epistolar. A mãe não é a única que recebe a confissão, nós a assumimos no lugar do ouvinte/mãe = sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A instabilidade da identidade genérica se articula diretamente com o caráter híbrido da obra, cuja organização discursiva se ancora em um princípio dialógico. À luz das contribuições de Bakhtin (2010 e 2016), bem como de Miranda (2010), é possível compreender que a carta, enquanto forma privilegiada de enunciação, instaura uma relação constitutiva entre eu e outro, ainda que esse outro, a mãe, se apresente sob o signo da ausência.

O endereçamento, nesse caso, não se reduz a um elemento formal, mas configura-se como operador de sentido, na medida em que mobiliza uma alteridade que atravessa o discurso e organiza a enunciação. Desse modo, a escrita epistolar no romance constitui-se

como espaço de circulação de vozes, em que o sujeito enunciador se constrói na relação com um interlocutor simultaneamente evocado e silenciado.

É nesse espaço híbrido e dialógico que a intertextualização se configura como um mecanismo central para a construção de sentidos. Mais do que a simples presença de referências a outros gêneros, trata-se de um processo pelo qual o discurso se constitui em relação a outros dizeres, instaurando uma rede de significações que ultrapassa os limites do texto individual.

A intertextualização, nesse contexto, articula-se diretamente com o funcionamento do gênero epistolar e com o princípio do dialogismo, uma vez que o dizer do sujeito se constrói na tensão entre o já-dito e o por dizer, entre a memória e sua inscrição na escrita. O endereçamento à mãe, por sua vez, intensifica essa dinâmica, ao produzir uma cena de enunciação marcada pela intimidade e pela ausência, na qual a confissão emerge como efeito de linguagem.

Dessa forma, pode-se afirmar que, em *Cartas a mi mamá*, a forma epistolar não se limita a um recurso estrutural, mas constitui o próprio fundamento da organização discursiva do romance.

A carta, enquanto matriz composicional, cria as condições para a emergência de um espaço dialógico, no qual a mescla de gêneros e a intertextualização operam como dispositivos de produção de sentido. É nesse entrelaçamento que a escrita se configura como **espaço de confissão, entendido não como transparência do sujeito, mas como construção** discursiva que se realiza na relação com o outro, com a memória e com os múltiplos textos que atravessam o dizer.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Jean-Michel. En finir avec les types de textes,. In Ballabriga, M. *Analyse des discours. Types et genres: communication et interpretation*, Toulouse, EUS, 2001, p.25-43.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra
- Bernadini et al. São Paulo: HUCITEC, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed., 6a. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020.
- BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: *BORGES, Jorge Luis. Buenos Aires: Emecé, 1957. p. 151-162*.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: *BORGES, Jorge Luis. Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956. p. 45-59.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *CANDIDO, Antonio. A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 169-196.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- CÁRDENAS, Teresa. *Cartas a mi mamá*. Havana: Editorial Unión, 2006.
- GONÇALVES, F. de F. Sobre prólogos e epílogos: cisões e formações nacionais nas ficcionalizações de escrita e leitura do século XIX e XX brasileiros. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 30, p. 01-18, 2025. Universidade Federal de Santa Catarina. ISSN 2175-7917. DOI <http://doi.org/10.5007/2175-7917.2025.e100446>

HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro y la vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Betina, [19--].

MIRANDA, Florencia. *Textos e gêneros em diálogo: uma abordagem linguística da intertextualização*. Lisboa: FCG/ FCT, 2010.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-27.

ⁱ No mundo das relações humanas, o homem ocupa um lugar único no plano espacial, mas este não é isolado. No espaço-tempo das relações, que não são estáticas, mas interligadas por interações dialógicas, seu universo se vincula ao "todo" do outro. Enquanto sua imagem interna reflete-se em si mesmo, sua exterioridade só é percebida pelo olhar alheio. Machado (2010, p. 5) reforça essa ideia ao afirmar que "A arquitetônica se apresenta mais uma vez como possibilidade de entender o mundo como acontecimento configurado pela resposta de projeção dialógica e distanciado da estruturação mecânica das coisas".

ⁱⁱ Eis a grande dúvida a respeito dos gêneros monológicos simples, o autor, no estado da criação verbal, nunca será o primeiro a violar esse grande silêncio, pois toda resposta é uma ação responsiva. Portanto, cria-se um questionamento a respeito dessa afirmação de Bakhtin, já que, possivelmente, o discurso monológico não poderia existir em um contexto de comunicação real, tudo, portanto, seria uma ação responsiva, até mesmo os gestos, como quando o indivíduo balança a cabeça para confirmar algo ou não.

ⁱⁱⁱ É importante esclarecer que não há somente o estilo individual, carregada de vocábulos e escolhas próprias, mas também o estilo genérico, como em uma carta; contudo, quando um diálogo do tipo primário recebe uma resposta que quebra a previsibilidade responsiva, o estilo do gênero já começa a ganhar outras características e, por essa razão, é tido como relativamente estável.

^{iv} Na poética de Dostoiévski, cujo conceito de polifonia é definido e esclarecido, é possível encontrar uma infinidade de recursos estilísticos que o autor utiliza para analisar, de forma profunda, os romances do autor russo. Em termos mais gerais sobre a heteroglossia, o autor vai definir como as múltiplas vozes, estilos e sotaques sociais dentro do discurso.