

# ASPECTUALIZAÇÃO DO ATOR POLIFÔNICO<sup>1</sup>

Marcos Rogério Martins Costa<sup>2</sup>

## RESUMO

Por meio da semiótica discursiva e da tensiva, propomos investigar os conceitos de aspectualização e de polifonia, relacionando-os à categoria de pessoa. Com apoio na noção de ritmo, compreendemos o observador como aquele que percebe o mundo segundo um certo ritmo, regido por uma tensividade. Com base nos estudos de Fiorin (2010), Tatit (2008) e Discini (2006; 2015), perscrutamos a actorialização no romance dostoievskiano *Crime e castigo* e chegamos até os efeitos de simultaneidade e inacabamento. Verificamos também a imiscibilidade, a independência e a equipolência das vozes discursivas que atravessam o enunciado do ator polifônico.

**Palavras-chave:** Aspectualização, Polifonia; Ator; Romance; Semiótica; Filosofia bakhtiniana

## ABSTRACT

Through the discursive and tensive semiotics, we propose to investigate the concepts of aspectualization and polyphony, relating them to the category of person. Supported the notion of rhythm, we understand the observer as the one that perceives the world according to a certain rhythm, governed by a tensivite. Based on studies Fiorin (2010), Tatit (2008) and Discini (2006; 2015), we investigate the actorialization in the Dostoevskian novel *Crime and Punishment* and we reached the effects of simultaneity and incompleteness. We check also the immiscibility, independence and equipollence of discursive voices, which traverse the polyphonic actor.

**Keywords:** Aspectualization; Polyphony; Actor; Novel; Semiotics, Philosophy Bakhtinian

## Considerações iniciais

Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanescos essencialmente novo. Por isso sua obra não cabe em nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. (BAKHTIN, 1997, p. 5).

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão do presente trabalho foi apresentada no XV Congreso de la Asociación Española de Semiótica: *Semiótica e historia. Sentidos del tempo*, realizado entre 16 e 18 de outubro de 2013 na Universidade de Burgos, Espanha, sendo, depois, publicada nas atas do referido evento (COSTA, 2014). Neste artigo, apresentamos também algumas contribuições da pesquisa de mestrado (COSTA, 2015).

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Universidade de São Paulo. Bolsista CNPq. Contato: marcosrmcosta15@gmail.com

Polifonia e aspectualização são conceitos que inevitavelmente trabalham com a categoria do tempo. A polifonia, segundo Bakhtin (1997, p. 178), “enquanto ocorrência da interação de consciências isônomas e interiormente inacabadas, requer outra concepção artística de tempo e espaço, uma concepção ‘não euclidiana’, segundo expressão do próprio Dostoiévski”. O aspecto como ponto de vista sobre a ação instaura, em discurso, as várias possibilidades de apreensão do processo: virtualizado, potencializado, realizado, em seu início, em seu desenrolar etc. Em linhas gerais, associar esses termos e investigar a temporalização a partir deles é um objetivo válido e instigante<sup>3</sup>.

Nosso estudo visa discutir como o conceito de aspectualização se associa à categoria de pessoa dentro do arcabouço teórico-metodológico da semiótica de linha francesa. Para tanto, a polifonia perscrutada aqui é a cunhada pelo filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). A polifonia, aqui, é entendida como uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis [...] é precisamente a *multiplicidade de consciências equipolentes*” (BAKHTIN, 1997, p. 4, grifo do autor). No entanto, ressaltamos que a polifonia bakhtiniana é um conceito ainda em desenvolvimento, como o é a aspectualização na perspectiva da categoria da pessoa nos estudos do texto e do discurso. Por isso, o interesse de associar e refletir sobre essas duas noções, que foram geradas em domínios científicos diferentes – a primeira dentro do seio da linguística e a segunda, no do Círculo de Bakhtin<sup>4</sup> –, mas que tangenciam, no discurso literário, uma importante questão: o processo de actorialização.

A actorialização, segundo Fiorin (2010, p. 59), é:

[...] um dos componentes da discursivização e constitui-se por operações combinadas que se dão tanto no componente sintático quanto no semântico do discurso. Os mecanismos da sintaxe discursiva, debreagem

---

<sup>3</sup>No caso da aspectualização, segundo Greimas e Courtés (2008, p. 39), “qualquer discurso temporalizado comporta duas espécies de novos investimentos produtores desses dois efeitos de sentido que são a temporalidade e a aspectualidade. O efeito de temporalidade se liga à colocação de um conjunto de categorias temporais que, dependendo da instância da enunciação, projeta no enunciado uma organização temporal de ordem topológica, ao passo que o efeito da aspectualidade resulta dos investimentos das categorias aspectuais que convertem as funções (ou predicados) dos enunciados narrativos em processo [...]”.

<sup>4</sup>O nome atribuído a esse grupo de intelectuais, cientistas e artistas não deve suscitar que Bakhtin seja o líder do grupo ou o membro mais importante, apenas que, por enquanto, é o membro mais conhecido. Isso devido, como explica Brait e Campos (2009, p. 17), à “circulação dos trabalhos de Mikhail Bakhtin e o Círculo, como um jogo de espelhos, aumenta, diminui, distorce aspectos essenciais à sua compreensão, muitas vezes refratando mais do que refletindo”. Entre os fatores problemáticos dessa circulação, as autoras destacam a disputa em torno das assinaturas, a presença de vários participantes no Círculo e a origem, diversidade e particularidade das traduções.

e embreagem, instalam no enunciado a pessoa. Tematizada e figuratizada, esta converte-se em ator do discurso.<sup>5</sup>

De um lado, ao se estudar a polifonia, somos estimulados a apreender a pessoa multiplicada dentro do discurso e suas relações. Bakhtin foi um dos primeiros teóricos a tratar o problema do dialogismo, isto é, a constatar que o signo linguístico não é ensimesmado, as palavras de alguém ressoam e refratam o seu entorno, os discursos de outrora e os posteriores. É claro que Saussure (1970) deixou como legado a noção de valor, demonstrando que o sentido é diferencial: um signo se define pela sua relação com o outro. Contudo, a linguística, por anos, fechou-se em sua estrutura, diluindo essa contribuição tão valiosa. Greimas e seu grupo, no resgate das bases saussurianas e da metodologia linguística de Hjelmslev (2009), puderam compreender, ao longe de sua pesquisa, a importância da estrutura dada pela relação: “uma estrutura é antes de tudo uma rede relacional, cujas intersecções constituem os termos” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 183).

Por isso, observando o percurso teórico de Bakhtin, Saussure, Hjelmslev e Greimas, podemos perceber que o estudo da pessoa multiplicada em sua relação dialógica pode ser investigada pela teoria semiótica, porque, como Greimas e Courtés (2008: 502) definem, “toda semiótica não é senão uma rede de relações”, o que corrobora a descrição e a análise dessa noção e demonstra ainda as vizinhanças teóricas entre a semiótica francesa e os estudos do filósofo russo.<sup>6</sup>

De outro lado, ao se estudar o aspecto, a semiótica também demonstra um grande potencial heurístico. Ao considerarmos o projeto de reformulação do modelo semiótico, incitado por Greimas e Fontanille (1993), e acolhermos as contribuições epistemológicas desenvolvidas por Zilberberg (2011) e Discini; (2006; 2015), propomos que o aspecto, estudado aqui, não remeterá apenas a “um ponto de vista sobre o processo” (BERTRAND,

---

<sup>5</sup> Na terminologia semiótica, ator é reunião de pelo menos um papel actancial e um papel temático (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 44).

<sup>6</sup> Portanto, tanto a semiótica francesa quanto todos os demais estudos do discurso e também a linguística começaram a entender, cada vez mais, o pensamento bakhtiniano e suas contribuições. Durante esse processo, a filosofia bakhtiniana passou por várias fases de leitura e de interpretação. Por um lado, as emoções fortes que acompanharam sua aparição como uma autoridade internacional na cena acadêmica e intelectual; por outro lado, isso, agora, parece ter se acalmado e pauta-se pela reflexão e pelo diálogo com outras teorias. Bakhtin não é mais um símbolo, não é um nome de uma ideologia. O mais pertinente é que ele constitui uma fonte de inspiração para a ação, seja na pesquisa científica, seja na prática artística ou político *em e para* todos os âmbitos das ciências humanas. Isso justifica nosso interesse em relacionar os estudos bakhtinianos ao seio da teoria semiótica.

2003, p. 415), mas desdobrará a definição dada por Greimas e Courtés (2008, p. 39, grifo nosso): “disposição, no momento da discursivização, de um dispositivo de categorias aspectuais mediante as quais se revela a presença implícita de um actante observador”.

Ao considerarmos os desdobramentos teóricos da semiótica tensiva, concebemos a tensividade fórica examinada como uma fase aquém ou além da manifestação actancial, o que a constitui como condição para se compreender as etapas narrativas e discursivas do modelo gerativo. Como explica Tatit (2008, p. 13), a partir desse desenvolvimento teórico, “a semiótica chegou enfim a uma espécie de protótipo do sujeito da enunciação realizado nos contornos de uma prefiguração profunda das percepções e dos sentimentos e definido como uma ‘tensividade fórica’”. Com isso, a teoria semiótica pôde recuperar um plano de existência homogênea nos patamares mais profundos do modelo gerativo de sentido, o que possibilita explicar os desvios, os intervalos e as gradações de sentido, que se processam em superfície. Isso corrobora tanto a análise da aspectualização como da polifonia.

Ao pressupormos o simulacro de um sujeito enunciador que estaria operando a escolha de valores, desde as etapas mais profundas do modelo gerativo, remetemos ao conceito de presença, como desenvolvido por Fontanille e Zilberberg (2001). Com base nesses pressupostos, podemos delinear o modo de presença característico dos enunciados pertencentes ao espaço discursivo do discurso literário, dentro do gênero selecionado, romance polifônico. Isso porque investigamos a percepção, controlada pelas subdimensões tensivas de andamento e tonicidade, o que nos permite depreender, no romance polifônico, uma percepção mais ou menos acelerada/tônica.

Dessa contribuição, podemos depreender ainda, conforme explica Discini (2006; 2015), a aspectualização do ator, visto que o espaço discursivo é dado pelo olhar do sujeito que constrói esse espaço. O observador, como sujeito da percepção, está nessa articulação do tempo apreendido como andamento, isto é, a partir de seu fim, em retrospectiva, de seu começo (ou nem começada, previsão ou projeto), em prospectiva, ou em sua duração, ou seja, de modo perfectivo ou imperfectivo.<sup>7</sup> Esse andamento ainda sugere que há um leitor

---

<sup>7</sup> Nossa proposta, em acordo com Discini (2006; 2015), é não mais deixar esse conceito hipertrofiado na teoria semiótica, pois, como aponta Fiorin (2010: 104), em sua comparação entre a teoria literária e a semiótica francesa em relação à categoria de pessoa, a primeira hipertrofiou o narrador, a segunda, o observador.

que acompanha/compartilha dessa posição para, assim, interpretar o discurso. Gomes (2012, p. 12) explica também que:

O observador, segundo a teoria, é um actante cognitivo encarregado do fazer receptivo e interpretativo projetado pelo sujeito da enunciação no enunciado, podendo estar implícito, recuperado pela análise, “pode estar manifestado como um ponto de observação” (BERTRAND, 2003, p. 425), ou ainda estar em sincretismo com um ator do enunciado.<sup>8</sup>

Assim sendo, ao compreendermos esse observador como um sujeito da cognição, dado como efeito de sentido, buscamos o estabelecimento do modo de presença compatível ao sistema de restrições da totalidade discursiva do romance polifônico, em nosso caso a obra dostoiévskiana *Crime e castigo*. Escolhemos esse gênero e esse autor porque, segundo Bakhtin (1997, p. 5), “Dostoiévski é o criador do romance polifônico” e esse gênero romanesco é “essencialmente novo” – como evidenciado em nossa epígrafe.

Ao tratarmos o modo pelo qual se dá o investimento temático e figurativo do texto literário, investigamos os mecanismos de enunciação subjacentes. Isso porque, na medida em que o texto, qualquer que seja o seu gênero discursivo, busca produzir um efeito de identidade, esse efeito se dá em relação à alteridade, o que corrobora o princípio dialógico bakhtiniano e os pares enunciativos de todo e qualquer discurso, previstos pela teoria semiótica: enunciador e enunciatário. Portanto, neste estudo, examinamos as instâncias enunciativas e discutimos a sua hierarquia na arquitetura romanesca de Dostoiévski.

Além disso, atentamos para a noção de ritmo acoplada à concepção de observador, como apontado por Discini (2005; 2015), que associa esses termos aos processos discursivos de antropomorfização do sujeito enunciador. Definimos, aqui, um sujeito que apresenta um mundo segundo um ritmo e, ao fazer isso, esse ritmo contribui para a fundamentação e constituição da identidade desse novo gênero do discurso, o romance polifônico, bem como de seus atores, principalmente do herói polifônico.

Desse modo, a percepção mais ou menos acelerada de um mundo discursivizado se relaciona à tonicidade ou atonia dessa percepção. Logo, o observador não será apenas um sujeito cognitivo que se emparelha ao narrador no nível discursivo, mas uma unidade de análise que pode ser apreendida pelas relações tensivas que constituem seu ritmo a partir do exame de seu campo de presença sensível. Isso assevera a orientação de Greimas e

---

<sup>8</sup> A obra citada é: BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução Grupo CASA. São Paulo: EDUSC, 2003.

Courtés (2008: 39) que previam que “esse procedimento [a aspectualização] parece ser geral e caracterizar os três componentes, que são a actorialização, a aspatialização e a temporalidade, constitutivos dos mecanismos de debreagem”.

Assim sendo, investigamos, aqui, *como* o texto que materializa o romance polifônico *Crime e castigo*, de Dostoiévski, alcança certa especificidade rítmica que o define como uma cena enunciativa e um campo de presença sensível. Para isso, analisamos trechos apreendidos como polifônicos do protagonista Raskólnikov, o que permite, mediante as noções teóricas esboçadas acima, estabelecermos com mais profundidade as diretrizes dos mecanismos de construção do efeito de sentido de polifonia e também da noção de aspectualização associada à categoria de pessoa.

### **A polifonia como efeito de sentido**

O conceito de polifonia é interessante para os estudos do discurso porque ele coloca em discussão as diferentes instâncias enunciativas instauradas no texto, bem como a identidade do enunciador (na teoria bakhtiniana, autor-criador) em relação ao ator do enunciado (na teoria bakhtiniana, herói polifônico).

Desse modo, ressaltamos que a polifonia não pode ser confundida com o dialogismo, nem com a bivocalidade, conforme distinguem Barros (2011) e Fiorin (2010). De acordo com Bakhtin (1997), o dialogismo é um princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso e a bivocalidade é o enunciado em que se encontram duas vozes. A polifonia caracteriza um certo tipo de texto em que se deixam entrever uma multiplicidade de vozes que se encontram em um regime de equipolência (cf. COSTA, 2015).

Neste estudo, não concebemos a polifonia apenas e somente como um fenômeno de nível superficial (nível discursivo), que diz respeito ao que é chamado, na análise do discurso de linha francesa, de heterogeneidade mostrada do discurso (AUTHIER, 1982, p. 91-151). Investigamos a polifonia pelo processo de actorialização e pela sua presença sensível, o que corrobora a perspectiva bakhtiniana.

Bakhtin propõe que a configuração das personagens dostoiévskianas define-as como ideólogas, ou seja, *personas* que defendem as próprias vozes, as quais não correspondem necessariamente às do autor. “O herói dostoiévskiano não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele é apenas um ser consciente, é um ideólogo” (BAKHTIN, 1997, p. 77).

Partindo dessa premissa bakhtiniana, propomos que as personagens de *Crime e castigo – corpus* de nosso estudo – possuem independência e espaço para a realização de seus próprios discursos. Essas personagens se entrelaçam na escrita do romance, produzindo distintos modos de presença, os quais podem ou não convergir entre si. Salientamos, ainda, que a mesma inclinação pode ser observada entre os modos de presença do autor com relação aos de suas personagens, se cotejados, pois tanto o autor como elas se encontram em equipolência discursiva na arquitetura romanesca, o que preanuncia um método singular de criação estética (cf. COSTA, 2012; 2013; 2015). Daí a importância de se estudar o ritmo, dado na relação andamento e tonicidade, que constitui a percepção do autor, ator da enunciação, de suas personagens, atores do enunciado, e do observador, actante implícito do processo cognitivo de leitura da obra.

Desse modo, dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas principais personagens não são objeto do discurso do autor, como ocorria nos romances monológicos, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. Definimos, assim, o herói dito polifônico como aquele que não coincide com um acabamento em sua totalidade, isto é, ele não converge com as expectativas de si mesmo, nem com as do seu autor-criador.

Em termos semióticos, o sujeito – seja o da enunciação (autor-criador), seja o do enunciado (herói) – é apresentado como um ator do inacabamento, visto que não sustenta, de maneira convencional, as posições previstas na enunciação: delegador de vozes (sujeito da enunciação) e voz delegada (sujeito do enunciado). Um responde ao outro em diferentes graus e de modos distintos – a actualização dos atores, seja o da enunciação, seja os do enunciado –, ou seja, não há uma subordinação entre essas vozes que faça uma “imagem objetificada do herói”, como já alertava Bakhtin (1997, p. 5).

Portanto, a partir da terminologia semiótica e de seus recursos analíticos, definimos que, dentro de um romance polifônico, o ator considerado polifônico é ator do enunciado, o herói bakhtiniano ou a personagem, segundo a tradição literária. Polifônico também é o enunciado, visto que manifesta o efeito de sentido de polifonia. Já o ator da enunciação, o autor-criador segundo a proposta bakhtiniana, é o viabilizador da polifonia, visto que fundamenta sua criação – isto é, seus mecanismos de enunciação e sua construção estética – em um romance polifônico, gênero discursivo escolhido, desenvolvido e, então, concretizado em sua obra romanesca (cf. COSTA, 2013; 2015).

### ***Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski: a actorialização em um romance polifônico**

O romance *Crime e castigo* apresenta o protagonista Raskólnikov, um ex-estudante de direito que passa por dificuldades financeiras e resolve reverter essa situação, diante de uma ideia que há muito tempo o atormentava.<sup>9</sup> Ele vive como um miserável em um quartinho alugado, sendo explorado pela velha Ivánovna, que cobra juros altos pelas minguadas moedas que lhe dá sob a penhora de objetos familiares. A família do protagonista se resume à sua mãe idosa, Vakhrúchin, e à sua irmã, Dúnia, despedida injustamente devido ao assédio de seu último patrão, Svidrigáilov. A esposa dele, Marfa Pietróvna, ao descobrir que era o marido quem assediava a ex-governanta e não o contrário, sente-se em débito moral com a moça e, então, trata de arranjar um casamento com um parente distante, um homem mais velho mas muito rico, senhor Lújin. O casamento poderia trazer uma boa condição tanto para Dúnia como para sua família, em especial para seu irmão, o qual não deseja o sacrifício da irmã.

Todos esses fatos encadeados povoam e afligem a mente de Raskólnikov, que, havia com agudeza e erudição raras, desenvolvido uma ideia-teoria, a qual, diante dessa conjuntura, o impele a cometer o assassinato da velha agiota Ivánovna – acrescenta-se que o jovem também matou a irmã inocente desta agiota, Lisavieta, que chegou inesperadamente ao local do crime.

Essa ideia-teoria, desenvolvida por Raskólnikov, reparte os homens em duas classes essenciais: a dos ordinários e a dos extraordinários. A primeira classe abrange o homem conservador por natureza e, portanto, mantenedor das estruturas sociais, sendo, muitas vezes, impossibilitado, pela sua própria natureza, de realizar uma ação criminosa; já a segunda classe abarca aquele que tem a possibilidade e a capacidade de dizer algo novo, de fazer algo inusitado. O sujeito dessa última classe se “precisar passar por cima ainda que seja de um cadáver, [...] ele pode se permitir, no seu interior, na sua consciência passar por cima do sangue – todavia, conforme a ideia e suas dimensões” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 270).

O estudante sustenta essa teoria sob o substrato das experiências históricas dos grandes líderes que foram, em sua maior parte, grandes sanguinários. Embora essa ideia o atormente durante muito tempo, ela só toma sentido concreto quando o jovem recebe uma

---

<sup>9</sup> O nome Raskólnikov evoca um dissidente religioso cismático da Rússia, um *raskólnik*; e o radical *raskol* significa cindido. Essa polissemia do nome do protagonista é bem relevante ao público leitor, principalmente ao russo, visto que já traz ao ator uma construção figurativo-temática esperada: a de um ser cindido.



carta de sua mãe avisando do casamento arranjado de sua irmã, Dúnia. Ao ler essa missiva, Raskólnikov tem a seguinte reação:

A carta da mãe deixou-o atormentado. Mas em relação o ponto essencial, não teve dúvidas em nenhum momento, nem enquanto lia a carta. A essência da questão estava resolvida em sua cabeça, e resolvida de forma definitiva: “Esse casamento não vai se realizar enquanto eu estiver vivo, e o senhor Lújin que vá para o inferno!”.

“Porque essa é uma questão evidente – resmungava com seus botões, com um risinho nos lábios e celebrando com maldade o sucesso antecipado de sua decisão. – Não, mamãezinha, não, Dúnia, vocês não me enganam!... E ainda se desculpam por não me terem pedido sugestão e resolvido o assunto sem mim! Pudera! Pensam que agora já não dá mais para desmanchar; vamos ver se dá ou não dá! Que pretexto mais importante: ‘Piotr Pietróvitch, diz-se, é um homem de negócios e tal, um homem de negócios tal que não pode casar-se de outro modo senão montado em um cavalo de posta ou de trem’. Não, Dúnietchka, eu vejo tudo e sei sobre o que pretendes conversar *muito* comigo; sei ainda sobre o que passaste a noite refletindo andando de um canto a outro do quarto, e por que rezaste aos pés de Nossa Senhora de Kazan, que fica no quarto da mamãe. É duro subir o Gólgota. Hum... Então, quer dizer que já está definitivamente resolvido: você, Avdótia Románovna, está querendo casar com um homem de negócios e racional, que possui seu capital (já possuindo o seu capital é mais sólido, mais imponente), tem dois empregos e partilha das convicções das nossas gerações mais novas (como escreve a mamãe) e ‘*parece bom*’, como observa a própria Dúnietchka. Esse parece é o mais esplêndido de tudo! E é essa mesma Dúnietchka que vai casar por esse mesmo *parece!*... Esplêndido. Esplêndido!... (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 56, grifo do autor).

Diante desse trecho, observemos primeiro como as instâncias enunciativas do sujeito discursivo estão manifestas. O simulacro do autor e do leitor é um ponto importante. Segundo Fiorin (2010, p. 63), “o autor implícito é produto (da leitura do texto)”, portanto, ele é construído não pelas intervenções explícitas do narrador, mas pela leitura da obra toda, isto é, ele está fundado na rede de índices pontuais e localizados que se espalham pelo discurso inteiro. Além disso, ressaltamos que “o autor e o leitor reais pertencem não ao texto mas ao mundo. O autor e o leitor implícitos pertencem ao texto” (FIORIN, 2010, p. 63).

Essas considerações constroem o primeiro nível das instâncias enunciativas, nele encontramos os actantes enunciador (autor implícito) e o enunciatário (leitor implícito). De acordo com Greimas e Courtés (2008), é o nível da enunciação que é considerado como

um quadro implícito e logicamente pressuposto pela própria existência do enunciado. O enunciador é o destinador implícito da enunciação, ao passo que o enunciatário é o destinatário implícito da enunciação. Ambos são sujeitos produtores do discurso, por isso o termo “sujeito da enunciação”, como previsto por Greimas e Courtés (2008), recobre duas posições actanciais, a do enunciador e a do enunciatário. Em nosso caso, o enunciador é Dostoiévski e o enunciatário é o leitor implícito pela sua escritura.

O modo como a totalidade Dostoiévski desenvolve seu discurso constrói a sua identidade como enunciador implícito, a qual é recuperada na análise de suas marcas de enunciação evidenciadas pelo seu modo de dizer. O discurso literário dostoiévskiano, ao operacionalizar a dimensão cognitiva e estética, apresenta a seu leitor implícito um discurso inacabado e, mesmo assim, verossímil. Isso porque ele executa um fazer persuasivo, ou seja, por meio da proposição de um crer ao destinatário-leitor, ele vai arquitetando o seu método de criação estética.

Temos, assim, um sistema de modalidades de crença com a instalação da certeza (crer-ser) e da incerteza (não-crer-ser) – essas modalidades serão comprovadas durante a nossa análise das outras instâncias enunciativas. O leitor-implícito, ao aceitar esse acordo fiduciário modalizado tacitamente por esse discurso, apresenta um fazer interpretativo sobre esse enunciado. Esse julgamento se refere às estruturas modais éticas e estéticas que sobredeterminam os enunciados literários e estão sobre a avaliação constante do leitor.

O segundo nível das instâncias enunciativas é o do destinador e do destinatário instalados no enunciado por uma debreagem do primeiro grau. Há os actantes da enunciação enunciada, conhecidos como narrador e narratário. Segundo Greimas e Courtés (2008, p.327), “são eles sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário, e podem encontrar-se em sincretismo com um dos actantes do enunciado (ou da narração), tal como o sujeito do fazer pragmático ou o sujeito cognitivo, por exemplo”.

O terceiro nível da hierarquia enunciativa instala-se, no momento em que o narrador dá voz a um actante do enunciado, operando uma debreagem de segundo grau. Assim, por meio de uma debreagem interna, surgem no enunciado actantes de enunciação que instauram diálogos. Como este é um simulacro da estrutura da comunicação engendrado no interior do discurso, pressupõe-se os dois actantes da comunicação, o destinador e o destinatário, que são chamados de interlocutor e interlocutário, conforme Fiorin (2010, p. 67).

Além dessas instâncias, considerando o responsável pela enunciação, temos a instância do locutor e a do alocutário. Enquanto narrador e interlocutor são instâncias que tomam a palavra, portanto falam *eu* (explícita ou implicitamente), “o locutor é a fonte enunciativa responsável por um dado enunciado incorporado no enunciado de outrem. Dessa forma, o que será considerado locutor num dado nível foi narrador ou interlocutor noutra” (FIORIN, 2010, p. 70).<sup>10</sup>

Definidas essas referências teóricas, podemos apreender uma espacialização característica do discurso literário dostoiévskiano: o simulacro da cena do embate de vozes discursivas. Consideramos *voz discursiva* como um ponto de vista sobre determinado tema, assunto ou esfera de atividade humana. A reversibilidade de posições enunciativas é definidora desse discurso, o que caracteriza e confirma a cena como um *embate de vozes*.

Como podemos observar no trecho em exame, o narrador dá voz ao interlocutor Raskólnikov e este, por sua vez, chama a voz de sua mãe e de sua irmã (ora locutoras, ora interlocutárias), além de aludir ao posicionamento do pretendente. Todos estão em diálogo constante. O enunciado, desse modo, constrói, por meio da ilusão da reversibilidade, uma proxêmica da ordem da instabilidade com o cruzamento dessas vozes que, embora sejam polêmicas, são imiscíveis e independentes.

Imiscíveis e independentes porque são demarcadas dentro do enunciado do outro, seja pelas aspas, seja pelo uso de grifo (*italico*). Com as aspas e o grifo, tanto o narrador quanto Raskólnikov (interlocutor) deixam clara a imagem que fazem um do outro e reforçam a imagem que constroem de si. Com efeito, no caso do interlocutor Raskólnikov, ao convocar suas interlocutoras, a mãe e a irmã, e fazê-las locutoras, mostra-lhes que sabe que as palavras que estão sendo empregadas não são suas – por isso estão distinguidas dentro do texto – e, ao usá-las, ele dá outro tom para elas, construindo um discurso bivocal extremamente polêmico, que, por sua vez, ratifica o simulacro da cena de embate de vozes discursivas.

A espacialização determinada pelo confronto de pontos de vista distintos determina uma horizontalidade, visto que não há uma hierarquia dominante entre essas instâncias enunciativas, isto é, o enunciadore Dostoiévski continua a delegar voz ao narrador e este ao interlocutor, contudo Dostoiévski, no seu modo dizer e ao delegar essas vozes, não as

---

<sup>10</sup> O termo *locutor* pode lembrar a teoria de Ducrot, mas, como salienta Fiorin (2010, p. 70), “nosso ponto de vista é bem diferente do de Ducrot”.

define, nem antecipa ou fecha a ação. Por isso, quando o narrador diz que Raskólnikov toma uma decisão, ele não enuncia qual é o posicionamento do personagem, quem diz qual é a sua opinião é o próprio protagonista: “A essência da questão estava resolvida em sua cabeça, e resolvida de forma definitiva: ‘Esse casamento não vai se realizar enquanto eu estiver vivo, e o senhor Lújin que vá para o inferno!’” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 56). Essa consideração sobre os mecanismos enunciativos comprova as palavras de Bakhtin (1997, p. 208):

A própria orientação do homem em relação ao discurso do outro e à consciência do outro é essencialmente o tema fundamental de todas as obras de Dostoiévski. A atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o “o eu para si” no fundo do “eu para o outro”. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele.

Esse “eu para o outro” é manifestado no nível discursivo pela inserção do locutor que atravessa a voz do interlocutor, no caso Raskólnikov. Esse atravessamento do “eu para o outro” como fundo das discussões do “eu para si” é recorrente, como podemos apreender nos dois trechos abaixo, um anterior ao assassinato (na tomada decisão de cometer o crime) e o outro posterior a ele (reflexão sobre as possibilidades de fuga):

[...] Precisava decidir-se a qualquer custo, fosse lá pelo que fosse, ou...  
“Ou renunciar totalmente à vida! – gritou de repente com furor –, aceitar docilmente o destino como ele é, de uma vez por todas, e sufocar tudo em mim, abrindo mão de qualquer direito de agir, viver e amar!  
Compreende, será que compreende, meu caro senhor, o que significa não ter mais para onde ir? – lembrou-se num átimo da pergunta feita ontem por Marmieládov –, porque é preciso que toda pessoa possa ir ao menos a algum lugar...” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 61).

“Caramba, Zamiótov!... a delegacia!... E por que é que estão me intimando à delegacia? Cadê a intimação? Caramba!... eu confundi: a intimação foi da outra vez! Naquele momento eu também examinei a meia, mas agora... eu estava doente. E o que Zamiótov veio fazer aqui? Para que Razumíkin o trouxe aqui?... – resmungava ele impotente, voltando a sentar-se no sofá. – O que é mesmo isso? Será que eu continuo delirando ou isso é verdade? Parece que é verdade... Ah, me lembrei: fugir! Fugir logo, sem falta, sem falta fugir! Sim... mas para onde? E onde está minha roupa? Não tenho botas! Recolheram! Esconderam! Compreendo! Mas, e o sobretudo – não distinguiram! Eis o

dinheiro na mesa, graças a Deus! E eis a letra... Pego o dinheiro e vou embora, alugo outro quarto, eles não vão me achar!... É, mas e o serviço de informações de endereços? Vão achar! Razumíkhin acha. O melhor é fugir de vez... para longe... para a América, e me lixar para eles! E levar a letra... lá ela vai servir. Levar mais o quê? Eles pensam que estou doente! Eles nem sabem que estou podendo andar, he-he-he!... Pelo olhar deles percebi que estão sabendo de tudo! Eu só precisava descer a escada! Mas lá estão os guardas deles, os policiais! O que é isso, chá? Ah, olha sobrou cerveja, meia garrafa, fresca!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 140).

No primeiro excerto, vemos novamente o narrador dando voz ao interlocutor para que ele exponha seu ponto de vista; de novo o discurso é demarcado pelo uso de aspas e também há a inserção de um locutor, no caso Marmieládov. No segundo, os mesmos recursos são retomados e a inserção do narrador é demarcada pelo uso de travessões. A independência e a imiscibilidade se sustentam nos três trechos analisados. Ou seja, uma voz não diz o que a outra quer dizer, ambas dialogam: cada um tem voz e vez.

Desse diálogo, podemos depreender concretamente do enunciado a presença do corpo de cada um, já que temos os limites dados, na maioria das vezes, pelas demarcações das aspas, dos travessões e de outros recursos do plano da expressão (como o grifo), quanto do plano do conteúdo (como o discurso bivocal).

Além da independência e da imiscibilidade das vozes, elas são equipolentes, isto é, “plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo” (BEZERRA, 1997, p. 4). O simulacro da cena de embate de vozes delineado em *Crime e castigo* é um conflito de vozes em pé de igualdade em todas as instâncias enunciativas. Do enunciador para o narrador, e seus respectivos pares (enunciatário; narratário), temos um saber maior na primeira instância do que na segunda, no entanto, no fazer persuasivo do enunciador com o enunciatário, ele faz crer que os fatos narrados pelo narrador acontecem simultaneamente ao ato do interlocutor. Para isso, como vimos, na delegação de vozes, do narrador para o interlocutor, o narrador não conta o que o interlocutor disse; diferentemente disso, o deixa dizer com suas próprias palavras. Esse procedimento produz o efeito de sentido de simultaneidade.

Por causa desse efeito de simultaneidade, que é atravessado pelos discursos de diferentes locutores, temos um outro efeito de sentido: o de inacabamento. O inacabamento vem da imprevisibilidade do devir, como não temos um narrador que

completa, julga e define os rumos do narrado, as atitudes do interlocutor são potencializadas, o que é corroborado pelo embate das vozes que constitui o plano de fundo do discurso do enunciador Dostoiévski. Isso porque, ele vai mobilizando as certezas (crer-se) e as incertezas (não-crer-ser) de tal modo, para arquitetar o seu método de criação estética, que há uma mobilidade fórica, ora temos euforizada a certeza, ora a incerteza, o que potencializa o efeito de inacabamento do narrado e dos atores do enunciado, em especial do protagonista Raskólnikov.

Sendo assim, compreendemos que o efeito de polifonia se sustenta, no nível discursivo, no processo de actorialização, pela independência, pela imiscibilidade e pela equipolência das vozes discursivas que criam, no simulacro da cena de embate, os efeitos de sentido de simultaneidade e de inacabamento.

### **Raskólnikov: a aspectualização de um herói polifônico**

Diante do exposto, podemos dizer que o herói polifônico é um sujeito determinado segundo uma concentração. Essa concentração se verifica pela não explicação do enredamento do preenchimento de suas lacunas, com o não estabelecimento de um plano a ser seguido. Bakhtin (1997, p. 65) define isso nos seguintes termos:

Deste modo a liberdade do herói é um momento da idéia do autor. A palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal modo que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua autonomia enquanto *palavra do outro*, enquanto *palavra do próprio herói*. Como consequência, desprende-se não da idéia do autor mas apenas do seu campo de visão monológico. Mas é justamente a destruição desse campo de visão que entra na idéia de Dostoiévski.

Avancemos nossa análise, para verificar como o enunciador Dostoiévski destruí esse campo de visão monológico para, assim, evidenciar como ele cria o efeito de sentido de polifonia. A obra em análise apresenta como temática, desde o seu título, um *crime* e um *castigo*. Não podemos esquecer que esses elementos essenciais da narrativa, o crime e o castigo, são considerados, no método de criação estética do autor, como um modo próprio de argumentar. No âmbito da enunciação, essa argumentação *quer se fazer crer*, portanto, para isso, o enunciador se utiliza de distintos efeitos de sentido, aqui trataremos do de polifonia.

Se considerarmos o modo como o enunciador dividiu a sua narrativa, depreendemos que ele a segmentou em seis capítulos e um epílogo, tendo cada capítulo sete partes. O crime acontece no primeiro capítulo e a condenação, o dito castigo (em termos semióticos, a sanção), no epílogo. Nos cinco capítulos que separam esses dois fatos e que possuem, juntos, o maior número de páginas da totalidade do livro, acontece o quê? Com o perdão da metáfora, acontecem reflexões, angústias, histórias alheias, enfim trilhas labirínticas.

A partir da caracterização de uma instância de tensividade fórica, pretendemos compreender essas trilhas labirínticas encarnadas pelo protagonista Raskólnikov, definido por Bakhtin (1997) como herói polifônico. Segundo Tatit (2008, p. 17), a tensividade fórica configura-se como um recurso do nível missivo “onde os valores remissivos e emissivos articulam-se sintácticamente e ritmicamente gerando as matrizes das discontinuidades e continuidades que estruturam os discursos verbais e não-verbais”.<sup>11</sup>

De acordo com Zilberberg (2006), ao relacionarmos a função (fazer missivo) com seus dois funtivos (fazer remissivo e emissivo), temos a seguinte correlação: de um lado, ao fazer remissivo, temos a parada (descontinuidade), isto é, o anti-programa; de outro, ao fazer emissivo, temos a parada da parada (continuidade). Com esse recurso teórico-metodológico, é possível entrever um sujeito operando a escolha de valores de continuidade ou descontinuidade, antes da operacionalização de configurações modais, actanciais ou temático-figurativas (cf. TATIT, 2008; ZILBERBERG; 2006). A opção de valores que pertencem à extensividade (o inteligível) contribui para os efeitos de sentido de desaceleração e restituição da duração, quer seja entre o sujeito e o objeto, quer seja entre sujeitos. De maneira contrária, a escolha de valores intensivos revela a tendência do texto para a aceleração e a concentração, também seja entre sujeito e objeto, seja entre sujeitos. Com base nesses pressupostos teóricos, homologaremos a noção de tempo com o andamento (aceleração; desaceleração) para estudar o ator Raskólnikov.

O herói polifônico, como estamos delineando em acordo com Bakhtin (1997), é um ator que possui a sua própria palavra, que lhe é permitida pelo peculiar processo de actorialização do romance polifônico, salientado no tópico anterior. O pertinente, agora, é examinarmos como o nível tensivo fórico sustenta e impulsiona esse processo de actorialização.

---

<sup>11</sup> A partir dessas contribuições, asseveramos que não observaremos ritmo como um arranjo particular do plano da expressão, mas, em acordo com Tatit (2008) e Valéry (1974), como uma forma significante, associada aos dois planos da linguagem: expressão e conteúdo.

De acordo com Valéry (1974), o ritmo é como uma manifestação de uma periodicidade, uma lei de sucessão reconhecida como uma percepção mais ou menos acelerada. Sendo assim, podemos perscrutar a percepção do ator Raskólnikov por meio da observação da subdimensão intensa do andamento, porque o ritmo, a partir da contribuição de Valéry, é posto em dependência do andamento como medida de velocidade. Portanto, as modulações de velocidade correspondem à percepção que o sujeito tem do mundo discursivizado.

Convencionamos assim que, na percepção que o sujeito tem do mundo feito discurso, há a presença de velocidades maiores e menores (cf. ZILBERBERG, 2006). Como o andamento se pauta em velocidades, a velocidade rege o tempo e este, por sua vez, rege a experiência do espaço. Sendo assim, observar como o andamento se dá no discurso é uma forma de análise que auxilia o exame de todos os outros níveis – além do mais, como dissemos, uma estrutura não é mais que uma rede relacional.

Acrescentamos que essa é uma maneira de compreendermos as relações juntivas, uma vez que uma relação de conjunção ou disjunção somente é experienciada por um actante sujeito na medida em que a conjuntividade estabelece alguma duração. Como explica Ramos-Silva (2009, p. 9),

A experiência do sujeito vai se alongando à medida que o andamento decresce. Teremos assim, experiências conjuntivas pautadas pela extensão, duração e apreensão do percurso; ou experiências construídas por mediação do instante, pautadas pela transição imediata, sem a experiência do percurso e sem duração que apresente uma continuidade possível, o que pode remeter à práxis semiótica apreendida em suas dimensões: a intensidade (sensível) e a extensidade (o inteligível).

O ator Raskólnikov, ao apresentar-se como uma voz dentro de uma multiplicidade de vozes equipolentes, imiscíveis e independentes, tem uma série de comportamentos reflexivos e altamente dialógicos, os quais fazem que ele não se perpetue nem como um sujeito da aquisição de um objeto-de-valor, nem como um sujeito concernente à aquisição de um objeto-de-valor – ele é tudo ao mesmo tempo, como decorrente do efeito de simultaneidade e inacabamento, comentado no tópico anterior.

Logo, a experiência e o andamento desse ator são da ordem do célere, portanto a experiência é construída, como disse Ramos-Silva (2009), por mediação do instante, pautadas pela transição imediata, sem a experiência do percurso e sem duração que



apresente uma continuidade possível. Por isso, os percursos narrativos do sujeito Raskólnikov têm seus valores no fazer remissivo, que poderíamos denominar como da ordem do descontínuo, visto que há a todo instante a parada de uma continuidade. Nos três trechos que trouxemos à luz, temos um excesso de reticências, de períodos curtos, de objetos e personagens que invadem o discurso do protagonista. Portanto, não temos uma fluidez de sua fala, temos, antes, locutores que ora invadem o seu dito, ora povoam o seu dizer. Por isso, o discurso bivocal é exacerbado. Assim sendo, temos programa e anti-programa no mesmo enunciado, ora de modo implícito, ora de modo explícito.

Como toda ruptura pressupõe como coeficiente tensivo uma alta velocidade (cf. ZILBERBERG, 2011), temos, no corpo discursivo do ator Raskólnikov que, desde o nome carrega o estigma da cisão, o atravessamento do outro, o que confirma a análise bakhtiniana de que o discurso do “eu para si” se funda no “eu para o outro”. Assim não há como evitar a fratura da identidade entre o sujeito e o objeto e, conseqüentemente, a fratura do sistema de valores representado pela ideologia que o impulsionou ao crime. Por isso, no epílogo da obra, temos o seguinte trecho: “Ademais, o que significavam todos esses, todos os suplícios do passado? Tudo, até o crime dele, até a condenação e o exílio, agora, no primeiro impulso, pareciam-lhe algum fato externo, estranho, até como se não tivesse acontecido com ele” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 559).

Essa maneira de ser representada por Raskólnikov no romance polifônico demonstra que ele está sob a ordem do sobrevir, isto é, do acontecimento que prepondera sobre o regime do pervir, o fato. Segundo Zilberberg (2007, p. 16, grifo do autor):

[...] o fato tem como correlato intenso o *acontecimento*, ou, o que equivale dizer: o fato é o resultado do enfraquecimento das valências paroxísticas de andamento e de tonicidade que são as marcas do acontecimento. Em outras palavras, o acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como o diminutivo do acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista intensivo afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso.

Isso corrobora a nossa análise de que o ator polifônico é concentrado, visto que sob a ordem do sobrevir, do acontecimento, ele não é numeroso, mas é uma unicidade do ponto de vista extensivo. Por estar sob essas correlações, Raskólnikov não deixa passar os pequenos fatos ao seu redor, ele os percebe, não lhe escapam as nuances do cotidiano:

“Avdótia Románovna, está querendo casar com um homem de negócios e racional, que possui seu capital (já possuindo o seu capital é mais sólido, mais imponente)” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 56, grifo nosso); “Compreende, será que compreende, meu caro senhor, o que significa não ter mais para onde ir? – lembrou-se num átimo da pergunta feita ontem por Marmieládov” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 61, grifo nosso) ; “O que é isso, chá? Ah, olha sobrou cerveja, meia garrafa, fresca!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 140, grifo nosso).

Segundo Zilberberg (2007, p. 17), sobrevir e pervir são chamados – retomando uma reflexão de Cassirer (1988) – modos de eficiência, visto que esses modos vão determinar as ações dos sujeitos. Assim sendo, depreendendo que Raskólnikov esteja sob a ordem do sobrevir, em relação a seu controle, a entrada de uma grandeza em seu campo de presença apresenta forte penetração afetiva. Por isso, como vimos nos exemplos acima, quando ele apreende que o pretendente é velho mas tem capital, quando se lembra da pergunta de Marmieládov ou quando percebe uma cerveja sobre a mobília, todos esses elementos têm forte impacto (mais tonicidade) em seu raciocínio. Desse modo, ele interrompe seu raciocínio anterior para dar vazão a esse elemento intruso. Por isso temos uma temporalidade interrompida pelo inesperado que está sempre por vir.

A aspectualização do ator Raskólnikov, portanto, é regida por um andamento mais célere, mais tônico, o que diminui a duração e a percepção da experiência. Esse modo de eficiência do sobrevir corrobora o efeito de simultaneidade e o de inacabamento, além de permitir que interajam com maior fluidez as várias vozes. Assim sendo, esse ator se encontra exatamente nessa zona de sentido em que o efeito de polifonia se manifesta, onde há limites pouco precisos (compreendida a concentração no ator polifônico e a sua experiência instantânea do mundo).

### **Considerações finais**

Por meio da semiótica discursiva e a tensiva, propomos investigar os conceitos de aspectualização e de polifonia, relacionando-os à categoria de pessoa. Com nossa análise, com apoio na noção de ritmo, compreendemos um observador que percebe o mundo segundo um certo ritmo, o qual é regido por uma tensividade, conforme explica Valéry (1974). Com base nos estudos de Fiorin (2010), Tatit (2008) e Discini (2006; 2015), perscrutamos a actorialização em um romance polifônico, chegando aos efeitos de

simultaneidade e inacabamento, bem como verificamos a imiscibilidade, a independência e a equipolência das vozes discursivas que atravessam o enunciado do ator polifônico.

Diante dessas contribuições, podemos dizer que um romance polifônico pode ser investigado pelos recursos teórico-metodológicos da semiótica de linha francesa e que esse encontro com a filosofia bakhtiniana traz, tanto para uma parte, quanto para a outra, benefícios teóricos e práticos. Assim, em diálogo, podemos “[...] criar uma teoria da significação, de natureza tal que o próprio ato de conhecer seja uma consequência da teoria” (THOM, 1981: 170, tradução livre).

### Referências Bibliográficas

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*. DRLAV: Paris: Centre de Recherches de l'Université de Paris, Revue de Linguistique, VII, 26, 1982, p. 91- 151.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de Barros. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de Barros; FIORIN, José Luiz. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p. 1-10.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução Grupo CASA. São Paulo: EDUSC, 2003.

BEZERRA, Paulo. Notas de tradutor. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

BRAIT, Beth; CAMPOS, Maria Inês Batista. Da Rússia czarista à web. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto. 2009, p. 15-30.

CASSIER, Ernest. *La philosophie des formes symboliques*. 3. vol. Paris: éditions de minuit, 1988.

COSTA, Marcos Rogério Martins. O efeito de sentido de polifonia nos textos literários: uma análise semiótica de *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski. In: SIMÕES, Darcília; FREITAS, Maria Noemi; POLTRONIERI, Ana Lucia (Orgs.). *Linguagens, códigos e tecnologias: estudos e aplicações*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012, p. 1581-1594.

\_\_\_\_\_. A polifonia como efeito de sentido: desdobramentos semióticos. *Revista CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 11, n. 1, julho, 2013, pp. 71-84.

\_\_\_\_\_. A aspectualização do ator: uma análise do romance polifônico Crime e castigo, de Fiódor Dostoiévski. *Actas del XV Congreso de la Asociación Española de Semiótica: Semiótica e historia. Sentidos del tempo*. 16 a 18 de outubro de 2013. Universidad de Burgos, Espanha. Burgos, Universidad de Burgos, 2014, p. 323-339.

\_\_\_\_\_. *Semiótica e polifonia na estética romanesca de Fiódor Dostoiévski*. 2014. 274 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

DISCINI, Norma. Identidade e modo de presença. In: II Congresso Internacional – Brasil, Identidade e alteridade. *Anais*. N. 2. Vol. 1. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos Semióticos, CD-ROM, 2005.

\_\_\_\_\_. Ator, aspecto e estilo. In: *Estudos Linguísticos*, vol. XXXV, pp. 1544-1553, 2006.

\_\_\_\_\_. *Estilo e corpo*. São Paulo: Contexto, 2015.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora 34. 2009, p. 7-13.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2 ed. 6. Impressão. São Paulo: Ática, 2010.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

GOMES, Regina Souza. Aspectualização e modalização no jornal: expectativa e acontecimento. *Estudos Semióticos*. vol. 8, n. 2, Novembro, 2012, pp. 11–20.

GREIMAS, Algirdas Julian; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad. Maria José Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julian; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Contexto, 2008.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RAMOS-SILVA, Sueli Maria. Aspectualização do ator da enunciação no discurso de divulgação religiosa. (2009). *Anais do XI ENAPOL: Caminhos do linguista: manual de sobrevivência*. São Paulo: XI ENAPOL., p. 1-12. Disponível em: [[http://www.fflch.usp.br/dl/xienapol/anais/RAMOS-SILVA\\_Sueli.pdf](http://www.fflch.usp.br/dl/xienapol/anais/RAMOS-SILVA_Sueli.pdf)]. Acesso em: 11 mai. 2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1970.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

THOM, René. *Modèles mathématiques de la morphogenèse*. Paris: Bourgois, 1981.

VALÉRY, Paul. *Cahiers*. (1974). tom. 1 e 2, coll. La Pléiade. Paris : Gallimard, 1974.

ZILBERBERG, Claude. *Razão e poética do sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. Louvando o acontecimento. *Revista Galáxia*, São Paulo, v.7, n.13, pp.13-28, jun. 2007.

\_\_\_\_\_. *Elementos da gramática tensiva*. Trad. Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.