

ATOR, ASPECTO, ESTILO

Norma Discini

Departamento de Lingüística – Universidade de São Paulo (USP)
Caixa Postal 26097– 05508-900 - São Paulo – Brasil
normade@uol.com.br

***Abstract.** This article intends to incorporate the notion of style into studies on discourse, as well as to establish the effective functioning of this notion through the consideration of the subject as aspect. The reflections rely on the conception of the presence modes of the subject of the enunciation seen as voice, voice tone and character and inferred from a totality of discourses: an “ethos”. The criterion of gathering texts in accordance with the materialized genres will be adopted and, to the description of meaning, mechanisms will be examined which, focussing mainly the own way of combining figures and themes, promote, from the same genre, the emerging of different styles.*

***Keywords.** style; discourse; aspect; genre.*

***Resumo.** Este artigo pretende incorporar a noção de estilo aos estudos do discurso, bem como firmar a operacionalização dessa noção por meio da consideração do sujeito como aspecto. As reflexões se respaldam na concepção dos modos de presença do sujeito da enunciação, visto como voz, tom de voz e caráter e depreendido de uma totalidade de discursos: um “ethos”. Será adotado o critério de reunião de textos em função dos gêneros materializados e, para a descrição do sentido, serão examinados mecanismos que, voltados prioritariamente para o modo próprio de combinar figuras e temas, promovem, a partir do mesmo gênero, a emergência de diferentes estilos.*

***Palavras-chave.** estilo; discurso; aspecto; gênero.*

Introdução

Pretende-se aqui buscar a incorporação da noção de estilo aos estudos do discurso, bem como firmar a operacionalização dessa noção por meio da consideração do sujeito como aspecto. Surgem então algumas perguntas: Como se configura aspectualmente um modo de ser do sujeito? Como se recupera por meio do exame de uma totalidade discursiva o sujeito cotejado no próprio ato cognitivo da percepção? Como se dá o estilo examinado na relação entre texto e gênero?

Pensamos o estilo como modo de presença do sujeito da enunciação, o que faz entender o próprio estilo como determinado tom de voz e caráter de um sujeito, depreensíveis ambos de uma totalidade de discursos: um *ethos*. Essa acepção da noção de estilo considera, entre as instâncias enunciativas, enunciador e narrador, também o observador, cuja percepção de mundo importa como “dimensão cognitiva da narrativa”,

como se verá. Essa percepção é também vista como temporalizada: mais acelerada, menos acelerada; uma percepção orientada segundo o tempo controlado pelo andamento. O andamento, dado como medida do tempo, altera a percepção que o sujeito tem do espaço. Se um passageiro se desloca entre duas cidades, ora num ônibus lento, ora num trem rápido, não terá a mesma percepção do espaço ao percorrer a mesma distância. Diferentes velocidades imprimidas aos veículos medirão diferentemente o tempo e configurarão diferentemente o espaço.

Juntamente com a desaceleração, temos a percepção de mundo mais estável, em que as diferenças do que é visto são inevitavelmente mantidas; a percepção em que se ganha em número, mas se perde em impacto e força. A partir de um ponto de vista desacelerado, perde-se em intensidade e se ganha em extensidade. O contrário se dá para uma percepção mais acelerada. O andamento, desdobrado em aceleração e desaceleração, será aqui considerado em função da percepção do sujeito. Resta saber: Como determinar o aspecto dado por tendências dominantes, seja à aceleração, seja à desaceleração perceptiva?

Articular a noção de estilo à aspectualização do ator da enunciação faz com que o próprio aspecto, noção tradicionalmente ligada à categoria do tempo e formalizada como ponto de vista sobre a ação, seja relacionado aos processos discursivos de antropomorfização do sujeito enunciador. Para isso fica ratificada a importância da atenção dada à instância do observador, tido como o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e por ele instalado no discurso enunciado graças aos procedimentos de debreagem. Segundo um modo próprio de “ver” o mundo teremos à mão, para análise, entre outros procedimentos do discurso, um modo próprio de combinar figuras e temas. Poderemos então encontrar modos de percepção que confirmam “o sistema normativo de referência ao qual a visão comum está convidada a moldar-se” e por meio do qual se “emolduram as ações estereotipadas do ator social”, tomando aqui palavras de Bertrand (2003, p. 246). Ou teremos modos de percepção contrários a esses moldes, como o demonstrarão os textos.

Sabemos que, enquanto as funções do narrador dizem respeito ao dizer e ao relatar, “a função de ver ou, às vezes de ouvir, ou, em termos metafóricos, a de encarregar-se da dimensão cognitiva da narrativa, isto é, da compreensão dos fatos [narrados] pertence ao observador”, como afirma Fiorin (1996, p.107). Queremos entretanto pensar no observador também como “uma espécie de escala antropomorfa [do sujeito]”, como está sugerido por Bastide, no *Dicionário de Semiótica*, tomo 2 (Greimas e Courtés, 1986, p.156); um observador examinado como meio da aspectualização do ator da enunciação, já que concebido como determinado itinerário da percepção.

Fiorin destaca a importância da distinção entre narrador e observador. Após elencar as funções exercidas pelo narrador, tais como a de orientação para o narratário-leitor e a de atestação, esta que testemunha “a relação afetiva, moral ou intelectual do narrador com a história”, o estudioso destaca a função ideológica, segundo a qual “o narrador comenta a ação, avalia-a do ponto de vista de uma visão de mundo” (idem: *ibidem*). Completa desta maneira tais idéias: “Os dois actantes [narrador e observador] podem estar em sincretismo, mas são completamente distintos em sua função. Cabe lembrar, no entanto, que o narrador só pode relatar o que o observador sabe” (idem: *ibidem*).

Os atos de ver e de perceber o mundo são homologáveis entre si. Ver o mundo supõe recorte perceptivo. Se o narrador só pode relatar o que o observador sabe e se saber e ver supõem ambos representação e interpretação, deduz-se que o ato de observar funda um modo próprio de presença no mundo.

Carta e diário íntimos: coerções do gênero

Para buscar o ator da enunciação como corpo que reage ao mundo enquanto constrói pelo discurso esse mesmo mundo, foi aqui adotado o critério de reunir textos em função dos gêneros materializados: diário e carta, em que são previstas certas convergências. Faremos rápida alusão a mecanismos de construção do sentido que, voltados prioritariamente para o modo próprio de combinar figuras e temas, farão emergir, do mesmo gênero, seja carta, seja diário, atores que, aspectualizados de diferente modo, consolidarão diferentes tons de voz. A carta e o diário íntimos serão as modalidades cotejadas.

Antes porém, lembremos que os gêneros são “formas típicas de enunciados”, como diz Bakhtin, que acrescenta: “O querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na *escolha de um gênero do discurso*” (1997, p. 301). Destaca-se também que, como organização relativamente estável, o gênero é definido por regras que se enfeixam segundo três fatores: a composição, a temática e o estilo. Entretanto tais regras não remetem à cristalização do dizer. Os gêneros incorporam variações, já que alteram ao longo da história. Diz também Bakhtin (1981, p. 91):

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo.
O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um gênero.

Será aqui cotejado o estilo de um gênero com o estilo de uma “obra individual”. Voltemos então à carta e ao diário. Do gênero epistolar tomemos a carta comercial e a íntima. Lembrando que temática é a esfera de sentido de que trata o gênero, observamos que cada uma dessas cartas prevê diferentes temáticas. Na primeira, a esfera de sentido diz respeito a transações de negócios, portanto, à exposição minimizada da face íntima do enunciador. Por sua vez a esfera de sentido concernente à vida privada realiza-se na carta íntima. Cá e não lá é dada como previsão genérica a discursivização de confidências.

Tais diferenças trazem conseqüências para o estilo do gênero. Mudou a temática, mudou o estilo, mudou o gênero. Entendendo estilo como modo próprio de dizer, que remete a um modo de ser do sujeito da enunciação, notamos que um modo próprio de combinar temas e figuras dá respaldo a diferentes estilos genéricos: um, para a carta comercial; outro, para a carta íntima. Ressalta-se um procedimento para o modo de dizer: apenas na carta íntima não se tornarão inadequadas combinações de temas e figuras como as dadas segundo paradoxos. O mesmo se dá no cotejo entre um diário íntimo e um diário de viagem: apenas neste último causará estranhamento o largo uso de recursos como a sinestesia, a não ser que a intencionalidade da cena enunciativa pressuposta à “obra individual” proponha a subversão do gênero. O estilo dos gêneros, posto sob a mira analítica, confirma a inter-relação dos constituintes genéricos: estilo, temática e estrutura composicional.

Para além do estilo do gênero, pensemos no estilo da “obra individual”, examinada como fator de renascimento e renovação do próprio gênero. A “obra” será

ponto de partida e de chegada para que se observe como e por que diferentes tons de voz se afinam ou se desafinam entre si à revelia das especificidades genéricas.

Partindo do princípio de que o mesmo gênero permite a identificação de tons de voz contrastantes entre si e de que gêneros diferentes permitem a apreensão de tons de voz afinados entre si, recuperamos a máxima de Buffon, segundo a qual “o estilo é o homem”. O gênero será então considerado como organização que “renasce e se renova” em cada ato de dizer e não como sistema necrosado. Não é à toa que os discursos escolhem os gêneros em função de suas próprias coerções semânticas.

Tomemos as estabilidades da carta e do diário. Quanto à composição, temos, para ambos, a explicitação da data do ato da escrita e a instalação no enunciado do eu “que fala”, bem como a participação do narrador nos acontecimentos narrados. No que diz respeito à temática, temos a circunscrição do sentido à esfera da cotidianidade e não da institucionalização das relações humanas. Destacam-se entretanto as variações. Para a carta temos a presença do sujeito da enunciação redundantemente atestada por meio da assinatura do remetente e da designação onomástica do destinatário no vocativo de abertura, além do simulacro de conversa encetada sob a modalidade escrita. Além disso, na carta, diferentemente do que se dá no diário, temos a instalação obrigatória do tu-narratário, o leitor, bem como o estabelecimento da data como marco referencial presente, em função do qual predominantemente se organiza o dito. Para o diário, temos o registro dos acontecimentos do dia-a-dia organizados em progressão cronológica, além da diluição do papel do outro, o narratário. No diário se apresenta a imagem do sujeito como a daquele que escreve para si ou daquele que se escreve reflexivamente primeiro para si mesmo. O *eu* aí verdadeiramente fala sempre para si mesmo e, para dar ilusão de objetividade, pode até considerar o “si mesmo” como o próprio diário.

Aspectualização do sujeito

Para a apreensão do estilo da “obra individual”, a análise terá como apoio o cotejo entre os diários de Sylvia Plath e o de Anne Frank e entre as cartas de Clarice Lispector para Fernando Sabino e do revolucionário e estadista russo, Vladimir Illitch Ulianov (Lenine) para a mãe, em tentativa de aprofundamento de estudo realizado para fins didáticos, por Discini (2005, p. 309-325). Será notado que, pelo uso recorrente da sinestesia, de antíteses e paradoxos, a cena enunciativa pressuposta ao enunciado funda um corpo que, em construções similares, com *ethe* convergentes, portanto, abriga paixões da falta, como insatisfação e angústia, inquietude e náusea, no caso de Sylvia Plath (diário) e Clarice Lispector (carta). Essas autoras recorrentemente aproximam elementos contrários entre si para afinar o olhar na direção do inacabamento do mundo. Cada ato de enunciação, ao representar um modo próprio de construir o mundo signífica e perceptivamente, renova o gênero, não esqueçamos.

Tomemos duas páginas de diário: a primeira, de Sylvia Plath (2004, p. 387), poetisa inglesa contemporânea; a segunda, de Anne Frank, adolescente judia presa durante a segunda guerra no gueto chamado *Anexo*.

Sylvia Plath:

Sexta-feira à noite, 21 de fevereiro de 1958: (...) Por algum motivo a fadiga acumulou-se durante esta semana, como um lodo pesado no qual afundo. Lá fora, na débil luz verde espectral, gritos gargalhadas e canções abortadas. (...) Como anseio pela aurora, cinco, seis horas da manhã, quando a metrópole

populosa emudece. (...) Hoje (...) acordei após 9 horas de sono, ainda exausta e revoltada, sem vontade de conduzir meu corpo entorpecido à sala de aula: (...) Corri pela calçada coberta de gelo e areia, pronto, o sinal tocou, entro na classe meio zozna, os rostos se erguem, esperando que eu diga algo, e eu não estou ali de verdade, sinto-me vazia, entediada, ouço minha voz despejar com leveza a estrutura irônica de Édipo, que, percebo, nem eu mesma entendo: É loucura tentar iludir os deuses. Ou: somos todos predestinados – ou ainda: temos livre-arbítrio e precisamos ser responsáveis. Como fiquei contente quando o sinal tocou (p. 387).

As escolhas de Sylvia Plath radicam um tom de voz intenso e mais intenso ainda, se comparado ao de Anne Frank. Esse tom de voz compõe uma presença mais impactante, diante do tom depreensível do diário de Anne Frank, de cujas páginas falaremos logo mais. “[Aqui dentro] o lodo pesado no qual me afundo. Lá fora, na débil luz verde espectral, gritos, gargalhadas e canções abortadas.” Aqui dentro, lá fora; lodo pesado, débil luz. Temos aí a apresentação de temas e figuras que se opõem. São enfatizadas, na aproximação promovida pela antítese, as diferenças entre os termos: aqui vs. lá (proximidade vs. distância em relação ao enunciador); pesado [lodo] vs. débil [fraca, leve, luz]. Com tais oposições tornadas mais sensíveis, a antítese combina idéias contrárias entre si. O efeito de sentido passa a valer mais como a percepção do choque dos contrários e menos como a informação veiculada.

Tal modo de combinar temas e figuras, que indica um modo próprio de construir discursivamente a percepção de mundo, é retomado na totalidade de discursos de Sylvia Plath, como no recorte dos pensamentos da narradora durante a aula que ministra sobre Édipo: “Ou: somos todos predestinados – ou ainda: temos livre-arbítrio e precisamos ser responsáveis”. Ser predestinado e ter livre arbítrio são, cada qual, conceitos que carregam em si a negação de seu contrário. Ser predestinado é não ter livre arbítrio, é não ter poder de decisão sobre o próprio destino; ter livre arbítrio é poder efetivamente decidir sobre a própria vida, é não ser predestinado. Sylvia Plath constrói a antítese, opondo o livre arbítrio à predestinação, para testemunhar principalmente não o mal-estar diante do *outro*, os alunos que a acompanham, mas as oposições conceituais que fundamentam justificativas do próprio existir humano.

“Lá fora, na débil luz verde espectral, gritos, gargalhadas e canções abortadas.” Constatamos que gritos, gargalhadas e canções se misturam com a débil luz verde espectral; aqueles associados a esta. Temos então a mistura das sensações auditivas com as visuais, o que resulta na sinestesia, recorrente no modo de dizer de Plath: “Acordei numa escuridão morna” – visão e tato (p. 594); “Sinta o cheiro da neve” – olfato, tato e visão (p. 508); “fedor acre infernal do piche” – olfato e paladar (p. 177), entre tantos outros. Um sistema de restrições semânticas respalda um modo próprio de combinar figuras e temas, o que testemunha a percepção acelerada daquele que vê o mundo. A aceleração, aliás, também se concretiza no trecho: “Corri pela calçada de gelo e areia, pronto, o sinal tocou, entro na classe meio zozna, os rostos se erguem (...) e eu não estou ali de verdade, sinto-me vazia (...) ouço minha voz”. Temos aí, para confirmá-la, tanto a textualização dada segundo longa seqüência de orações num mesmo período, o que mantém a respiração suspensa, como o deslocamento temporal, a partir da anterioridade pretérita (corri, tocou), para a concomitância presente (entro, se erguem, não estou, sinto-me, ouço), o que viabiliza materialmente a vertigem (entro na classe [e estou] meio zozna).

“Como anseio pela aurora, cinco, seis horas da manhã, quando a metrópole emudece.” Tornar-se mudo, silenciar, remete à dimensão humana do sentido, até devido à oposição implícita, *emudecer vs. falar*, dada como antonímia. A combinação feita entre figuras atribui à metrópole o ato de emudecer, resultando na cidade que se cala e, portanto, fala. Assim se compõe a prosopopéia, da qual se destaca outra ocorrência, dada no texto de maneira dupla, pela humanização e pela reificação: “Ouço minha voz despejar com leveza a estrutura irônica de Édipo”, no relato das percepções da professora durante a própria aula. A voz, dada num recorte metonímico, é quem dá a aula, é quem “despeja” a matéria a ser lecionada. A voz é a pessoa. Por sua vez a professora somente pode ouvir a própria voz. Está inerte, sem vida própria, coisificada ou reificada. Já dissera, aliás: “Entro na classe e não estou ali de verdade, sinto-me vazia, entediada”. A preparação para o humano transformar-se em coisa já estava feita no próprio texto. Consuma-se a reificação do sujeito, dado como incapaz de assumir a própria voz, esvaziado que está da própria humanidade. Diluem-se limites. No lugar da distinção dos contornos, temos a mancha. O sujeito dado como do limiar e não do limite, confirma a percepção dada na ordem da indivisibilidade, o que remete à aspiração da liberdade e promove o mundo inacabado, como aliás sugere estudo de Zilberberg (1992, p. 100), ao confrontar analiticamente diferentes estéticas, que não deixam de ser diferentes éticas.

Vejamos uma página do diário de Anne Frank (1996, p. 161), em que Kitty é o próprio diário:

Sábado, 15 de janeiro de 1944

Minha querida Kitty,

Não há motivo para eu continuar descrevendo todas as nossas brigas e discussões [com os vizinhos] até os mínimos detalhes. Basta dizer que dividimos muitas coisas, como carne, gordura e óleo, e que estamos fritando nossas próprias batatas. Ultimamente comemos um pouco mais de pão de centeio, porque às quatro horas já estamos com tanta fome que mal podemos controlar os roncos no estômago. (...)

A guerra vai continuar, independentemente das brigas e do desejo de liberdade e ar puro (...). Acredito que, se eu morar aqui durante muito mais tempo, vou me transformar num pé de feijão velho e seco. E na verdade só quero ser uma adolescente!

Sua Anne

As contradições vividas pela adolescente confinada se sustentam nas oposições dadas em relação: ao alimento, muita fome *vs.* pouca comida; aos co-habitantes do gueto, desejo de paz *vs.* certeza de conflitos; ao estar no mundo, querer viver a liberdade *vs.* saber não poder vivê-la. Mas essas oposições não se tornam tão sensíveis a ponto de produzir antíteses e paradoxos. “O mundo lá fora” partido entre guerra e paz e o “o mundo cá dentro” impregnado pela convivência íntima forçada apesar do desejo de “ar puro” são dados pelo olhar judicioso que consolida o simulacro da sensatez e que sustenta o corpo ereto, a voz firme, a imagem do sujeito como aquele propenso à racionalidade. Por fim a ausência de registro de sinestesia firma a diferença em relação aos *Diários de Sylvia Plath* que, por promover recorrentemente combinações sensoriais firma o efeito de fratura da vida e do discurso. É por meio dessa fratura, aliás, que a prosa encontra a poesia.

Tais considerações se apóiam no princípio de que uma totalidade integral está pressuposta a cada página do diário examinado. O todo está nas partes. Tais

considerações também permitem que se relacione Anne Frank ao ator dado pela duratividade do olhar e do sentir, o que firma um corpo em estado de repouso; um ator orientado por um observador que vê o mundo em extensão; um ator para quem fica preservado um modo menos ansioso de ser. O contrário se dá com Sylvia Plath, para cuja aspectualização importam os desencadeadores aspectuais dados em sucessão de incoatividade e de terminatividade, o que supõe a presença inacabada. Aliás, é em outro estudo de Zilberberg, apresentado no *Dicionário de Semiótica*, tomo 2 (Greimas e Courtés, 1986, p. 24), que encontramos apoio teórico para a referência aos “desencadeadores aspectuais” e, com apoio no trabalho anteriormente citado do mesmo semiótico (1992), confirmamos que em Plath é privilegiada, juntamente com a inquietude, a co-participação e a mistura de elementos contrastantes, enquanto em Frank é dada a diferenciação do que é diferente e o mundo é mantido na ordem racional.

Plath, aspectualizada pela aceleração e tonicidade dominantes, compõe-se na direção do devir e não do próprio estado. Confirma-se Plath por meio do aspecto imperfectivo, no que diz respeito à constituição do ator da enunciação. Frank, qualificada pela duratividade do olhar e por uma percepção dada por meio do andamento lento, aspectualiza-se como o sujeito que privilegia o acabado, o perfectivo, trazendo para a constituição da própria presença o estado e não o devir. Nos diários de Frank é privilegiado o inteligível diante do sensível. Por essa razão as oposições verificadas não atingem a dimensão sensível das antíteses. Para o inteligível dominante também é estranha a mistura de sensações como na sinestesia ou a reunião de elementos contrários e simultâneos como no paradoxo.

O que ocorre nos diários ocorre nas cartas. Numa das cartas examinadas de Clarice Lispector a Fernando Sabino (2001) a autora, para retrucar sugestões de Sabino sobre alterações num livro que acabara de lançar, justifica-se: “O meio que achei de me pôr fora foi colocar-me dentro [do livro que tinha terminado]. (...) Ultimamente (...) passaram-se muitos anos. Para modificar a estrutura do livro eu teria de me pôr no clima dele de novo – o que me apavora” (p. 140). A propósito, o gosto por desentranhar contradições e torná-las sensíveis se ampara na recorrência de outros paradoxos colhidos de outras cartas, como: “por não ter o que dizer, até livro já escrevi” (p. 122); “talvez a vida seja a morte”; “quando a gente morre, acorda e vive com medo (...) de tornar a viver” (p. 83).

Uma carta íntima pode, entretanto, isentar-se das combinações de temas e figuras aqui demonstradas. É o que pode ser visto nas cartas de Lenine. Nelas, se é relatada a neve, esta apenas existe como elemento da natureza: derrete, mas “não fala”. (Se “falasse”, resultaria numa prosopopéia.) Contrastes, se existirem, serão meramente informados, já que informar, explicar e responder constituem movimentos prioritários para o discurso. Com Lenine, os elementos contrários não serão tão sensivelmente aproximados a ponto de provocar paradoxos. Apresentamos, mais a título de ilustração e menos como análise empreendida, um trecho de carta de Lenine (1934, p. 120-121).

Munich, 26 (13)-XII-1900.

Querida mamãe: Esta carta tu a receberás, certamente, pouco antes das festas. A única coisa desagradável [aqui] é o inverno, pois [não] há neve. Na realidade, não temos inverno, mas apenas um outono detestável e úmido. Mas é melhor que não faça frio, pois assim passo perfeitamente sem agasalho. (...) Esta umidade e pouca higiene fatigam e por isso recordo com prazer o verdadeiro inverno russo, com os sulcos dos trenós e o ar gelado e puro. É o

primeiro inverno que passo no estrangeiro, e devo confessar que não se parece em nada com o autêntico inverno nosso, e que não estou muito contente com ele, apesar de haver, às vezes, dias esplêndidos, parecidos aos que temos em nosso país nos bons outonos.

Observações finais

O modo de presença do ator pode ser cotejado segundo gradações estabelecidas pelo olhar do observador. Entre uma tonicidade impactante, em que oscilam estados de alma na intensidade da percepção, e uma extensidade orientada segundo o estado das coisas, definem-se estilos “individuais”. Ou, segundo a “reformulação ‘emocional’ da tipologia dos sujeitos” proposta por Fontanille e Zilberberg (2001, p. 144), temos ora um “sujeito concentrado, exaltado, extático”, ora um “sujeito desligado, abatido”. Na orientação imprimida pelo olhar do observador para o estado das coisas, juntamente com a prevalência do inteligível sobre o sensível, emerge a percepção das distinções, dos planos e dos contornos, para que não se percam as regras da percepção dóxica. Pensando em proprioceptividade como apropriação perceptiva, notamos então vozes cujos tons se aliam à revelia da escolha do gênero. Isso é possível a partir do exame de sistemas afins de coerções semânticas, dados segundo modos similares de combinar figuras e temas. Entre Plath e Lispector e não entre Frank e Lenine, há a “redução dos investimentos de sentido costumeiros nos objetos percebidos”, aproveitando agora referências de Bertrand (2003, p. 251).

Sylvia Plath e Clarice Lispector representam um modo de presença mais acelerado e em menor repouso, diante de Anne Frank e Lenine. Essa presença similar de Plath e Lispector é decorrente de um modo de percepção segundo o qual se concentra o que é visto, tornando próximos elementos diferentes e segundo o qual um dinâmico jogo de mudanças inesperadas se confirma. Não é gratuita, portanto, a prática de juntar simultaneamente elementos contrários em paradoxos e de juntar sensações diversas, como a visual, a tátil, a auditiva e a olfativa, na sinestesia.

Pensando em percepção também como um “crer perceptivo”, o que a articula à fidedignidade, constatamos nos textos de Anne Frank e Lenine a confirmação de um crer doxológico, fundador e mantenedor do *status quo*. Esses textos, remetendo a um sujeito menos acelerado, confirmam o simulacro do sujeito não só radicado na racionalidade, mas também definido por um querer distensivo na relação conjunta com o objeto; um sujeito que, por não pertencer ao excesso, nem tampouco à falta, enquadra-se sem rupturas na justa medida. O contrário se dá em Sylvia Plath e Clarice Lispector, que propõem outro e diferente modo de adesão ao mundo. Por conseguinte, os estilos de Plath e Lispector, a partir da incorporação das regras de diferentes gêneros, configuram-se por meio de afinidades de sistemas de percepção, os quais respaldam modulações da presença dada segundo uma “afetividade forte (tônica)”, como nos autorizam a pensar Fontanille e Zilberberg (2001, p. 18).

Por falar em excesso, falta e justa medida para aspectualização do ator, lembramos que Fiorin (1989) discorre sobre a lógica da neutralidade que, compatível com os ideais de determinadas formações sociais, acaba por aspectualizar o excesso (pólo positivo) e a insuficiência (pólo negativo) como disfóricos e apenas a justa medida (a suposta neutralidade) como termo eufórico. Sylvia Plath e Clarice Lispector, à revelia das especificidades das coerções de cada gênero escolhido, mas auxiliadas por essas mesmas coerções, alinham-se a uma configuração aspectual dada segundo o mais do

mais. Um observador de visão célere e tônica viabiliza o ator, para o qual se multiplicam sensações em um mundo construído na ordem da imperfectividade. Com Fontanille e Zilberberg (2001, p. 20-21), confirmamos que “um observador sensível é instalado no cerne da categorização [de mundo]”, para que Plath e Lispector se definam segundo a tonicidade perceptiva voltada para a afetividade dominante.

Definido como itinerário da percepção, o ator da enunciação confirma-se, com Plath e Lispector, por meio de confluências: um querer fazer e ser incoativo define-o como impulsivo; um querer fazer e ser terminativo, confirma-o como um obsessivo. Jamais se orienta esse ator por um querer fazer e ser durativo, como é o caso de Anne Frank e de Lenine. Aliás, para encerrar, não custa lembrar o que disse Denis Bertrand (2003, p. 416) ao enfatizar o aspecto relacionado à actorialidade:

Podem-se, por exemplo, analisar as formas culturais do comportamento ao volante de um carro, sob o ponto de vista do aspecto: o motorista americano se instala no durativo; já o francês, obcecado desde a partida pelo final da viagem, “vive” o percurso segundo o aspecto terminativo. Esse exemplo mostra a ligação entre o aspecto e a apreensão das paixões, que são fenômenos fortemente aspectualizados (paixões iterativas, incoativas, terminativas, etc.).

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES (s/d). *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio P. de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dosotoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Ivã Carlos Lopes et al. Bauru, SP EDUCS, 2003.
- DISCINI, Norma. *A comunicação nos textos*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. A lógica da neutralidade: um caso de aspectualização do ator. *Estudos lingüísticos XVIII. Anais de seminários do GEL*. Lorena, SP: Prefeitura Municipal de Lorena, 1989, p. 348-355.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.
- FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Trad. Alves Calado. 3ed., edição integral. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- GREIMAS, A; COURTÈS, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome 2. Paris: Hachette, 1986.
- LENINE, I. U. Vladimir. *Cartas íntimas*. Trad. Oswaldo de Castro. Rio de Janeiro, Atlântida, 1934.
- LISPECTOR, C.; SABINO, F. *Cartas perto do coração*, 2ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos* Trad. Sírio Possenti. Curitiba, PR: Criar, 2005.
- PLATH, Sylvia. *Diários de Sylvia Plath*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004.

ZILBERBERG, Claude. Présence de Wölfflin. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 23-24, Pulim, France: Université de Limoges, 1992.