



Estudos Semióticos - número quatro (2008)

Considerações acerca da figuratividade e da percepção

Francisco Elias Simão MERÇON
(Universidade de São Paulo/CNPq)

RESUMO: No universo discursivo do sentido, a *percepção* normalmente figura como um simples “observador” ou se esconde sob a noção de “foco narrativo”, ambos localizados no último estrato de geração do sentido. Nosso trabalho busca investigar sua abrangência e o lugar primordial que ela ocupa no processo de significação.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica literária; percepção; figuratividade; intencionalidade

ABSTRACT: *In the discourse universe of meaning, the perception has been regarded as mere “spectator” or hides itself under the notion of “narrative focus”, both placed in the latter stage of meaning generation process. Our research is to enquire its range and the place it holds in the process of signification.*

KEYWORDS: *literary semiotics; perception; figurativization; intention*

1. SEMIÓTICA E PERCEPÇÃO

As variações e as vicissitudes de todo tipo que afetam os sentidos resultam de sua imersão no “movente” [...], no instável e no imprevisível, isto é, da foria. A perenização dos estereótipos e a ritualização dos gêneros visam conter, e por vezes interromper essa efervescência.

Claude Zilberberg

O primado da percepção ao qual fazemos alusão aqui não é fortuito. Já em *Semântica estrutural* (1976), Greimas faz-lhe por diversas vezes referência direta ou indireta, reservando um sub-capítulo que a coloca entre os fundamentos epistemológicos do modelo teórico de análise semântica em vistas de ser construído¹. Mas é em seu livro *Da imperfeição* (2002) que o lugar central da percepção é escrito com todas as letras, por meio das análises que Greimas faz das experiências de apreensão do objeto estético, em textos de autores como Tournier, Calvino, Rilke, Tanizaki, Cortázar².

Evocar a percepção para o campo da semiótica é trazer à cena uma de suas importantes fontes, a fenomenologia³, embora, como ressalta muito bem Denis Bertrand, seja “ponto pacífico [...] que a semiótica não poderia ser considerada um ramo da fenomenologia [pois] quando fala de *ser*, ela designa gramaticalmente um predicado de estado, fora de qualquer visão ontológica” (Bertrand, 2003:21). Essa nítida demarcação não lhe retira, entretanto, a importância, sobretudo quando se trata de investigar a figuratividade dos textos.

2. FIGURATIVIDADE

O conceito de figuratividade é tomado de empréstimo à teoria estética, que opõe “a arte figurativa e a arte ‘não figurativa’ ou ‘abstrata’” (Bertrand, 2003:154). Ao assimilar esse conceito, a semiótica procurou estendê-lo a todas as linguagens (verbais e não verbais), delimitando o universo discursivo em dois grandes domínios limites: o dos discursos figurativos e o dos discursos abstratos. Mas os exemplos mostram que esses domínios não são de todo excludentes um do outro: assim como um discurso teórico, a princípio abstrato, pode conter certo grau de figuratividade, também um discurso essencialmente figurativo, como é o caso do discurso literário, pode conter certo grau de abstração.

A esse respeito, por exemplo, a filosofia – sendo considerada, a princípio, um discurso abstrato – parece por vezes fazer uso da figuratividade, sobretudo em seus primórdios, quando ainda se mesclava com a mitologia e a cosmogonia⁴. Somente em tempos mais recentes, com aquilo que Hans Reichenbach vai chamar “*philosophie scientifique*” – expressão empregada pelo autor para se referir a um momento específico da filosofia, que corresponde ao seu estado de amadurecimento, quando ela então se liberta da “bruma de imprecisões, resto da filosofia especulativa” (Reichenbach, 1955:7) –, é que a presença da

figuratividade foi drasticamente atenuada no discurso filosófico, em proveito da *generalização* de conceitos, procedimento este que está na origem do saber científico⁵.

Vejam, então, alguns exemplos. No trecho a seguir, Schopenhauer discorre sobre um problema no “método lógico de Euclides tratar a matemática”, problema cuja crítica se apóia na distinção *kantiana* do status *a priori* das intuições do tempo e do espaço. Trata-se, portanto, de um discurso em que prevalece uma isotopia abstrata:

[...] somente após termos aprendido desse grande espírito [de Kant] que as intuições do espaço e do tempo são completamente diferentes das empíricas [...], isto é, são *a priori* e, por conseguinte, isentas por inteiro das ilusões dos sentidos, [...] é que podemos notar como o método lógico de Euclides tratar a matemática é uma precaução inútil, **muletas para pernas sãs** (Schopenhauer, 2005:125).

Podemos observar que as palavras de Schopenhauer, no segmento destacado em negrito (“muletas para pernas sãs”), convocam uma isotopia figurativa para ilustrar, ironicamente, por meio de um recurso retórico, a *inutilidade* (“precaução inútil”) do método lógico de Euclides. Mas não se trata de desenvolver, a partir daí, uma via de leitura do discurso *schopenhaueriano* como se este tratasse da necessidade ou não de muletas para pernas sãs.

Um exemplo radical de intervenção da figuratividade no discurso filosófico é a obra *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche (1994), obra que ultrapassa os limites do discurso filosófico clássico por mesclar a este a *parábola* e a *epopéia*, num texto poético repleto de simbolismos. No século XX, poderíamos citar o nome de Gilles Deleuze, que está entre os pensadores que trazem para a filosofia novos meios de expressão oriundos de fontes como a pintura, o cinema, a literatura, a biologia, a geologia etc., enriquecendo o discurso filosófico com isotopias figurativas e abstratas as mais diversas.

Por outro lado, a literatura, de natureza essencialmente figurativa, também incorporou a abstração em seu discurso. Um caso exemplar, recente, é o romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil (1989), que incorporou ao romance o gênero ensaio, combinação que o próprio autor chamava “Essayismus”:

Musil não lida com a representação dos acontecimentos casuais da realidade. Ele busca descrever as possibilidades, entre as quais o acontecimento verdadeiro é apenas uma variante. **Muito mais significativa é a análise dos acontecimentos**. A esse procedimento Musil chamava de “Essayismus” (Baumann & Oberle, 1985:208).

Em termos semióticos, isso significa que o texto de Musil, ainda que literário, é entrecortado de isotopias abstratas diversas, nas “análises dos acontecimentos”, muitas vezes se assemelhando a um discurso pseudofilosófico que brota das reflexões do personagem Ulrich, como podemos constatar a seguir:

O homem sem qualidades [Ulrich], porém, estava refletindo. [...] nada lhe ocorreria senão que a água é um ente três vezes maior que a terra, mesmo que se considere apenas o que todo mundo reconhece como água, rio, mar, lago, fonte. Por muito tempo se acreditou que é aparentada com o ar. O grande Newton acreditou nisso, e a maior parte de suas idéias ainda permanece hoje. Na opinião dos gregos, o mundo e a vida tinham nascido da água. Ela era um deus: Oceano. Mais tarde inventaram ninfas, elfos, ondinas, nereidas. Fundaram-se templos e oráculos nas suas margens. Mas também se construíram as catedrais de Hildesheim, Paderborn, Bremen, sobre suas fontes, e, vejam só, essas catedrais ainda existem! E ainda se batiza com água! E não existem os amigos de curas pela água, e os apóstolos da natureza, cuja alma tem algo de um sadio tão singularmente sepulcral? [...] **E naturalmente o homem sem qualidades também tinha em algum lugar da sua consciência a sabedoria moderna**, quer pensasse nela ou não. E, nela, **a água é um líquido incolor, inodoro e sem sabor, que em camadas mais grossas se torna azul**, o que recitamos na escola tantas vezes que não o esqueceremos nunca mais, **embora fisiologicamente também façam parte dela bactérias, substâncias vegetais, ar, ferro, sulfato e bicarbonato de cálcio**, e no fundo a imagem arquetípica de todos os líquidos nem seja um líquido mas, dependendo, um sólido, um líquido ou um gás [...] Portanto, deve-se dizer que, mal reflete um pouquinho, o ser humano se encontra em meio a um grupo bastante caótico (Musil, 1989:82-83).

O trecho acima apresenta diferentes isotopias que revestem o tema da natureza da água, variando, com isso, o grau de figuratividade do discurso de Ulrich. Percebe-se que, ao retomar em sua consciência “a sabedoria moderna”, as reflexões desconexas de Ulrich convocam expressões abstratas, como “a água é um líquido incolor, inodoro e sem sabor” etc., entremeando seu discurso com termos da bioquímica.

Ao ler essas passagens podemos inferir que, mais que uma relação exclusiva entre as duas tendências discursivas – a figurativa e a abstrata –, encontramos, na maioria dos textos, a presença de ambas, e o que tornaria singular cada texto seria o grau de predomínio de uma ou outra tendência. Trata-se de uma estratégia discursiva em que a instância perceptiva simula ora um afastamento do mundo natural (quando deriva em direção à abstração), ora uma aproximação (quando em direção às figuras que nos remetem ao mundo natural, donde o efeito de impressão referencial).

As possibilidades de arranjo entre essas duas tendências discursivas são de fato inúmeras, proporcionando diversos efeitos de sentido que os textos cada um a sua maneira particularizam. Vejamos mais dois exemplos:

[...] um lógico conclui a introdução de sua obra indicando que se contentou até então em apresentar “a ossatura de seu raciocínio”. Leitor algum, é óbvio, imaginaria concretamente a organização de um esqueleto. Os elementos figurativos, embora presentes, estão de alguma forma suspensos. Seria muito diferente se ele continuasse dizendo: “passemos agora à carne e aos músculos”. Rompendo a isotopia abstrata de seu discurso (cujo termo regente é “raciocínio”), ele transformaria assim a figuratividade enfraquecida e virtualizada que se tece na abstração em figuratividade saliente, de caráter

icônico, e perturbaria um pouco as expectativas do leitor... (Bertrand, 2003:208-209).

Neste primeiro exemplo, Denis Bertrand ressalta que a compreensão da frase “a ossatura de seu raciocínio” é determinada pela linha isotópico-abstrata do discurso teórico da lógica, que *enfraquece* e *virtualiza* a figuratividade da palavra “ossatura”. Essa figuratividade, por sua vez, poderia ser restaurada, caso o narrador introduzisse, no discurso, outros termos (como “carne” e “músculos”) que valorizassem a isotopia figurativa da ordem da corporeidade humana. Nesse caso, segundo o semioticista, o acréscimo de expressões que salientassem o traço figurativo do termo *ossatura* “perturbaria um pouco as expectativas do leitor”.

Outro exemplo, com características um pouco diferentes às do apresentado por Bertrand, podemos encontrar na novela *A metamorfose*, de Kafka, mais propriamente na transformação de Gregor em inseto. Já nas primeiras linhas da novela, a metamorfose de Gregor é apresentada por uma isotopia figurativa, amparada pela recorrência de termos, como “costas duras como couraça”, “ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas” (Kafka, 1997:7). Ou seja, sua transformação em inseto é “real”. Para empregar uma expressão de Bertrand, diríamos que a figuratividade que aqui garante o efeito de impressão referencial da metamorfose é “saliente”. Por um recurso discursivo que explora o lexema “inseto”, em profundidade, nas diferentes configurações sêmicas que este recobre, Kafka, sem deixar de assegurar a isotopia figurativa do inseto (na verdade, intensificando-a ao máximo), retira gradualmente a densidade sêmica do termo “inseto” até tornar saliente, também, um sentido mais profundo da metamorfose de Gregor, ou seja, a transformação do *sujeito provedor* em *parasita* (aquele que é provido). A isotopia abstrata, assegurada pela reiteração do traço de /perniciosidade/, sai da virtualidade e é, assim, atualizada, provocando o contraste com a isotopia figurativa desenvolvida inicialmente.

Cabe ressaltar, por fim, que essa dupla camada de sentido, explorada por Kafka, se torna mais explícita quando nos voltamos para o original, em alemão. O termo empregado pelo escritor tcheco, que foi traduzido por “inseto” em todas as traduções feitas da novela para o português, é “Ungeziefer”, termo que, em alemão, pode salientar eixos semânticos distintos: i) um, que valoriza a metamorfose em seu nível mais superficial (como “mudança de forma”), situação em que há um investimento discursivo na figura do inseto propriamente dito, ao explorar o traço semântico de /inseto/⁶; ii) e outro que valoriza o traço de /perniciosidade/⁷. A ênfase em uma ou outra via semântica possível da palavra “Ungeziefer” parece trazer conseqüências tensivas que merecem atenção, uma vez que modula a percepção que se tem do ator Gregor.

Esses poucos exemplos já dão mostras do papel da percepção na sua relação dinâmica com a figuratividade dos textos. A linha isotópica nem sempre se apresenta como uma via estável de leitura; às vezes, exige uma dinâmica da percepção que ora virtualiza uma figura que antes era saliente (nos exemplos de Schopenhauer e da “ossatura”), ora faz emergir à superfície uma figura abstrata até então neutralizada (no exemplo da *Metamorfose*, de Kafka). Mas há ainda

outras conseqüências da presença da percepção no âmbito da semiótica – sobretudo em seu aspecto fenomenológico – que merecem nossa atenção.

3. NO CAMPO DAS EFERVESCÊNCIAS

Entre os diversos conceitos que a semiótica emprestou de outras áreas, interessantes sobretudo o de “intencionalidade”, de raízes seguramente fenomenológicas. A palavra, embora de origem bastante remota – “São Tomás de Aquino já empregava o termo na acepção de “ato do entendimento *dirigido* ao conhecimento de um objeto” (Mora, tomo III, 2001:1537) –, ganhou notoriedade sob a pena do filósofo alemão Edmund Husserl. Trata-se de um conceito que parece ser de grande operacionalidade para uma semiótica que se dedica cada vez mais às instabilidades que envolvem a enunciação.

Essa instabilidade da enunciação à qual nos referimos já está apontada por Greimas, sob a noção de “tensão”, como podemos constatar na definição do verbete “intenção”, no *Dicionário de semiótica*:

Para explicar a comunicação enquanto ato [...] preferimos o conceito de **intencionalidade** [ao de intenção], de origem claramente fenomenológica, que [...] permite conceber o ato [de comunicação] como uma **tensão** que se inscreve **entre** dois modos de existência: a virtualidade e a realização (Greimas & Courtés, 1983:237-238).

A “comunicação enquanto ato” seria, então, um campo marcado por uma tensão, situado *entre* os dois modos de existência, o virtual e o real. Acrescentemos ainda que essa situação de comunicação em ato, na medida em que nos remete à noção de enunciação, se torna responsável pela semiose. Se esta, por sua vez, depende da forma do conteúdo e da forma da expressão para acontecer, podemos presumir que ela nem sempre é estável numa situação de comunicação, uma vez que o sentido nunca está dado. Caberia, então, à intencionalidade o papel de tentar estabelecer certa ordem nesse momento de grande instabilidade, de modo semelhante ao que representa na fenomenologia, salvas, é claro, as particularidades de cada uma das disciplinas?

A intencionalidade, ao se revelar na raiz da manifestação, da aparição do objeto, torna possível seguir a “gênese”, a “constituição” do objeto, visto este não ser apenas intencionalmente *dado*, mas *edificado* na atividade intencional (Patočka, 2002:88).

Para tornar operacional, para a semiótica, o conceito fenomenológico de “intencionalidade”, Jacques Fontanille, em *Semiótica do discurso* (2007), instrumentalizou conceitos como *visada intencional*, *apreensão*, *fontes*, *alvos* e *actantes de controle*, e os acresceu a termos que nos são pouco mais familiares, como *presença*, *gradientes de intensidade* e *de extensidade*. A operacionalidade de novos conceitos nem sempre é fácil de demonstrar, sobretudo num espaço tão curto de um artigo como este, em que tive de recorrer principalmente a justificativas que dessem sustentação às minhas indagações. Em todo caso, espero

que mesmo uma breve análise, como a que apresento a seguir, seja suficiente para dar mostras da pertinência de algumas questões levantadas até aqui.

4. DO SENSÍVEL AO INTELIGÍVEL

A novela *A metamorfose*, de Franz Kafka, conta a história de um caixeiro-viajante (Gregor Samsa) que se encontra transformado de modo inesperado num “inseto monstruoso”, e de sua família, que passa a ter de conviver com a presença de um ser ambíguo (já inseto, mas ainda humano) no espaço íntimo do lar. A apresentação da metamorfose é introduzida nas três primeiras linhas da novela:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso (Kafka, 1997:7).

Essas poucas palavras que abrem a novela de Kafka já nos fornecem alguns elementos significativos para a análise, passíveis de serem semiotizados, incitando às seguintes questões: a metamorfose é um fenômeno superficial em que um mesmo ator (Gregor Samsa) apenas receberia um novo investimento figurativo ao se transformar num “inseto monstruoso”? Ou seria um fenômeno de transformação atorial correlata à mudança de investimento figurativo? E quanto à função actancial do ator, mudaria com a metamorfose ou permaneceria a mesma?⁸ Resumindo, que objeto semiótico seria esse ente (ou essa grandeza) que se torna Gregor depois da metamorfose?⁹

Na verdade, a zona de sentido na qual se insere Gregor, a partir de então, não tem limites muito precisos. E é exatamente essa imprecisão que torna sua presença embaraçosa para a família, que não sabe qual decisão tomar com relação ao destino de Gregor (*se* inseto, *então* para fora de casa; *se* ainda Gregor, *então* faz parte da família). Podemos, então, admitir que Gregor, nesse momento, se torna uma *presença* no espaço do lar; este, por sua vez, se transforma num *campo tensivo* – no sentido que Greimas entende ser a comunicação em ato (em presença): “uma *tensão* que inscreve entre dois modos de existência” (Greimas & Courtés, 1983:238). É assim que, ao entrar no *horizonte* da família (*actante fonte* de percepção), no momento em que abre a porta de seu quarto, Gregor se torna o *actante alvo* da percepção¹⁰ de todos aqueles que se encontram do lado de fora do quarto, a sua espera:

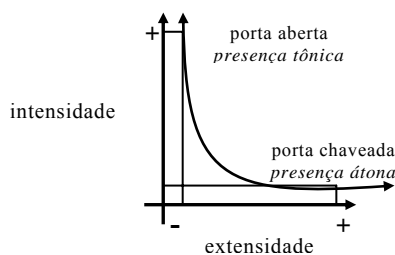
Uma vez que precisava abri-la [a porta] puxando contra si uma das suas folhas, ela já estava com efeito bem aberta [...]. Precisou primeiro girar lentamente o corpo, acompanhando o movimento da folha [...]. Estava ainda ocupado com essa manobra difícil [...], quando ouviu o gerente soltar um “oh” alto – soava como o vento que zune [...]. A mãe [...] fitou o pai com as mãos entrelaçadas, depois deu dois passos em direção a Gregor e caiu no meio das saias que se espalhavam ao seu redor, o rosto totalmente afundado no peito. O pai [...] olhou em volta de si, inseguro, [...] cobriu os olhos com as mãos e chorou a ponto de sacudir o peito poderoso (Kafka, 1997:24).

Por meio das reações do gerente, do pai e da mãe, podemos constatar que Gregor tem todas as características de ser uma *presença* marcada pela *intensidade*; melhor ainda, diríamos que se trata de uma *presença* marcada pelo sub-gradiente intensivo da *tonicidade*, por causa do caráter *monstruoso* de Gregor após a metamorfose. Acresce-se a isso o fato de que essa irrupção inesperada da metamorfose é perturbadora dos sentidos e, por isso, não se sabe muito bem a que paradigma e a que posição sintagmática Gregor pertence.

A partir de então, a *presença* assustadora do “inseto monstruoso” precisa ser atenuada até que os sujeitos perceptivos (a família) compreendam a natureza desse estranho objeto que se instaurou em seu horizonte. É assim que a *porta* do quarto de Gregor passa a funcionar como *actante de controle* do fluxo de intensidade entre os actantes fonte (a família) e alvo (“inseto monstruoso”).

Com relação à porta, é interessante observar que, em condições normais, ela funciona como *passagem*, assegurando a *continuidade* do percurso dos sujeitos pelos cômodos no interior da casa; ou seja, em condição muito diversa da que se encontra agora no lar dos Samsa, em que ela se apresenta mais como um *obstáculo* que estabelece a *descontinuidade* entre a família e Gregor.

Assim, ao longo da novela, a intensidade da *presença* de Gregor passa a ser medida pelo controle da porta, cujo movimento de abertura e fechamento impõe diferentes medidas na relação dos eixos tensivos *tonicidade/extensidade*. A toda *abertura da porta* corresponde um excesso de *tonicidade* da presença assustadora de Gregor, *atenuada*, por sua vez, quando a porta é *chaveada*. *Abertura e fechamento* correspondem, respectivamente, no eixo da *extensidade*, a *aproximação* e *afastamento* da presença (de Gregor) no horizonte perceptivo do actante fonte (isto é, da família). A representação dessas relações tensivas pode ser ilustrada por meio do esquema tensivo a seguir, que mostra o grau de tonicidade da presença de Gregor no horizonte de percepção da família, por meio da projeção do eixo da intensidade sobre o eixo da extensidade (proximidade e afastamento):



Mas essas relações tensivas já dão mostras de que sua presença começa a ser assimilada e, aos poucos, a se tornar inteligível para a família. O afastamento da família e o transcorrer do tempo (a duração) permitem que se desfça a ambigüidade inicial de Gregor e que se lhe fixe, portanto, uma marca estereotipada. Assim, a transformação figurativa é percebida pela família Samsa (sobretudo por Grete, a irmã de Gregor) como transformação atorial e actancial da

grandeza até então de limites pouco precisos. Vejamos os trechos em que a ambigüidade da percepção da grandeza é desfeita, prevalecendo, a partir daí, não mais a percepção, mas o juízo e conseqüentemente a sanção negativa aplicada contra Gregor:

— Queridos pais – disse a irmã [...]. Não quero pronunciar o nome do meu irmão diante desse monstro [...]: precisamos tentar nos livrar dele (Kafka, 1997:74). — Precisamos tentar nos livrar *disso* [...]. — Isso ainda vai matar a ambos [...], não é possível suportar em casa esse eterno tormento (*Idem*, 1997:75). — É preciso que isso vá para fora [...], é o único meio, pai. Você simplesmente precisa se livrar do pensamento de que é Gregor. Nossa verdadeira infelicidade é termos acreditado nisso até agora (*Idem*, 1997:75-76).

Esses segmentos destacados do final da novela mostram, portanto, que a dimensão sensível da percepção que se tem de Gregor cede, finalmente, lugar à dimensão inteligível, o que, por sua vez, lhe determina o destino (“precisamos tentar nos livrar dele”, “Precisamos tentar nos livrar *disso*”, “É preciso que isso vá para fora”). O ator não é mais Gregor, é um monstro; não é mais o irmão *adjuvante*, é o anti-sujeito que “ainda vai matar a ambos”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentar converter aquilo que se observa na análise de textos para o âmbito teórico de discussão não é muito fácil, sobretudo quando as ferramentas de análise foram pouco testadas e o pesquisador se encontra, portanto, nesse momento em que a cautela o modaliza imperiosamente. No entanto, foi o que tentei fazer neste texto, mesmo sabendo do risco que corria.

Gostaria, ainda, de ressaltar que o contato com inúmeros textos modernos, alguns dos quais foram abordados aqui, foi o que me motivou a investigar o papel da percepção na constituição do objeto semiótico, e o que apresento aqui é apenas uma parte pequena de minha pesquisa. Tenho apostado cada vez mais numa semiótica que se afasta de textos esquemáticos, como as narrativas míticas e folclóricas – que são apenas uma das inúmeras variações possíveis do discurso – e que busca instrumentalizar conceitos para o entendimento da literatura moderna.

NOTAS

¹ Trata-se do sub-capítulo intitulado “Significação e Percepção” (Greimas, 1976:15-17).

² Em meio às análises, figuram autores como Proust, Baudelaire, Barthes, Michaux, Kandinsky etc. que dão ainda mais espessura ao tema.

³ Embora o termo “fenômeno” (em grego, φαινόμενον) apareça já em Platão (428/427-347 a.C.), no sentido de “aparência” contraposta à realidade verdadeira (Cf. Mora, tomo II, 2001:1011), é sobretudo a partir de Edmund Husserl (1859-1938) que ele ocupa lugar central na filosofia.

⁴ Cf. verbete *filosofia*, do Dicionário de Filosofia Ferrater Mora (2001).

⁵ Essa oposição que fazemos, entre a *figuratividade* e a *generalização* no discurso filosófico, se baseou no capítulo “La recherche de la généralisation et la pseudo-explicação”, do livro *L'avènement de la philosophie scientifique* (Reichenbach, 1955:11-28).

⁶ Mesmo nos casos em que o termo “Ungeziefer” é empregado com o sentido de “inseto”, o traço de /nocividade/ se encontra presente, como podemos constatar na definição do dicionário alemão *Langenscheidts* (1988): “em geral, certo tipo de **inseto** (como, e. g., piolho, pulga), que se toma como **nocivo** (e, por isso, se mata)”.

⁷ No caso do dicionário Duden, este parece ter dado preferência em ressaltar o traço de /perniciosidade/ presente no termo: “animais **daninhos [parasitas]** (como piolhos, percevejos, aranhas, também ratos e camundongos)” (Duden, 2003).

⁸ Poderíamos nos perguntar se a borboleta seria um único e mesmo ator que abarcaria três estágios figurativos, a saber, o larval, o da crisálida e o da borboleta; ou se a cada mudança figurativa corresponderia um ator específico e, assim, teríamos três diferentes atores.

⁹ As possibilidades de combinação desses três níveis de pertinência das metamorfoses (actancial, atorial e figurativo) nos oferecem, no nível da manifestação, diferentes conseqüências narrativas, e os estudos dessas combinações poderiam ser de grande utilidade para o entendimento da axiologia dos estereótipos.

¹⁰ É importante salientar, como lembra Fontanille, que a “identificação da fonte e do alvo nem sempre é muito fácil. No modo da intensidade, por exemplo, que é o domínio por excelência da visada, o corpo, centro do campo, sente uma intensidade que ele atribui ao efeito de uma presença no campo. Ele a visa, então, mas para reconhecê-la como a origem dessa intensidade: paradoxalmente, ele é a fonte da visada, mas o alvo da intensidade” (Fontanille, 2007:105).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMANN, Barbara & OBERLE, Birgitta. *Deutsche Literatur in Epochen*. Munique, Hueber, 1985.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru, Edusc, 2003.
- DUDEN – Deutsches Universalwörterbuch. Manheim/Leipzig/Wien/Zürich, Editora Duden, 2003.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo, Contexto, 2007.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo, Hacker, 2002.
- _____. *Semântica estrutural*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1976.

- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima *et alii*. São Paulo, Cultrix, 1983.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- JOUMIER, Laurent. *Lire Husserl*. Paris, Ellipses, 2007.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- LANGENSCHIEDTS GROSSWÖRTERBUCH. Munique, Langenscheidts, 1998.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. (4 vol.) São Paulo, Loyola, 2001.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994.
- PATOČKA, Jan. *Introduction à la phénoménologie de Husserl*. Tradução do tcheco por Érika Abrams. Grenoble, Jérôme Millon, 2002.
- REICHENBACH, Hans. *L'avènement de la philosophie scientifique*. Tradução do inglês por Mme. G. Weill. Paris, Flammarion, 1955.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo, Editora UNESP, 2005.
- ZILBERBERG, Claude. *Eléments de grammaire tensive*. Limoges, PULIM, 2006.

Como citar este artigo:

MERÇON, Francisco Elias Simão. Considerações acerca da figuratividade e da percepção. **Estudos Semióticos**. [online] Disponível na Internet via WWW.URL: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Editor Peter Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008. Acesso em “dia/mês/ano”.
