

ção oportuna do verossímil, que tudo o que precede nos dispensará de justificar por mais tempo: é *uma motivação implícita, e que não custa nada*. Aqui, pois, $V = F$ — zero, isto é, se conto bem, $V = F$. Quando se mede bem a eficácia de uma tal fórmula, não se surpreende mais com seu emprêgo, nem mesmo com o abuso. Que se pode imaginar de mais econômico, de mais rentável? A ausência de motivação, o proceder *nu*, caro aos Formalistas? Mas o leitor, humanista por excelência, psicólogo por vocação, respira mal este ar rarefeito; ou melhor, o horror do vazio e a pressão do sentido são tais, que esta ausência de signo torna-se logo significante. A não-motivação torna-se então, o que é bem diferente, mas também muito econômico, uma *motivação-zero*. Nasce assim um novo verossímil⁶⁶, que é o nosso, que adoramos há pouco e que nos é necessário também *queimar*: a ausência de motivação *como motivação*.⁶⁶

GÉRARD GENETTE

Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris

⁶⁶ Se admitirmos que o verossímil se caracteriza por $M = \text{zero}$. Para quem julgar sórdido esse ponto de vista econômico, lembramos que em matemática (entre outras) a economia define a elegância.

⁶⁶ Poder-se-ia formular de maneira mais nítida o propósito, um pouco enredado, deste artigo:

1º Sejam três tipos de discursos narrativos distintos:

a) o discurso narrativo *verossímil*, ou de motivação implícita, exemplo: "A marquesa pediu o carro e foi passear".

b) o discurso narrativo *motivado*, exemplo: "A marquesa pediu o carro e se meteu na cama, pois era muito caprichosa" (motivação do primeiro grau ou motivação restrita), ou ainda: "... pois, como todas as marquesas, era muito caprichosa" (motivação do segundo grau, ou motivação generalizante).

c) o discurso narrativo *arbitrário*, exemplo: "A marquesa pediu o carro e se meteu na cama".

2º Observa-se, então, que, formalmente, nada separa o tipo a do tipo c. A diferença entre discurso narrativo "arbitrário" e discurso narrativo "verossímil", no fundo, não depende senão de um julgamento, de ordem psicológica ou outra qualquer, exterior ao texto e eminentemente variável: conforme a hora e o lugar, todo discurso narrativo "arbitrário" pode tornar-se "verossímil", e reciprocamente. A única distinção pertinente está, portanto, entre os discursos narrativos *motivado* e *não-motivado*. Esta distinção nos reconduz, de uma certa forma, à oposição já reconhecida entre discurso narrativo e discurso.

O Efeito de Real

ROLAND BARTHES

Quando Flaubert, descrevendo a sala onde costuma ficar Mme. Aubain, a patroa de Felicité, nos diz que *um velho piano suportava, sob um barômetro, uma quantidade piramidal de caixas e cartões*¹, quando Michelet, contando a morte de Charlotte Corday e relatando que na prisão, antes da chegada do carrasco, recebeu a visita de um pintor que fez seu retrato, vindo a precisar que, *ao fim de uma hora e meia, bateram levemente a uma pequena porta que estava atrás dela*², esses autores (entre muitos outros) produzem notações que a análise estrutural, ocupada em distinguir e sistematizar as grandes articulações do discurso narrativo, comumente e ainda hoje, deixa de lado, ou porque rejeita do inventário (não se referindo a) todos os detalhes «supérfluos» (em relação à estrutura), ou porque trata esses mesmos detalhes (o próprio autor destas linhas já o tentou)³ como «enchimentos» (catálises), afetados de um valor funcional indireto, na medida em que, sendo adiciona-

¹ G. FLAUBERT, *Um Coração Simples (Un Coeur Simple)*; *Três Contos (Trois Contes)*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 4.

² J. MICHELET, *História da França, A Revolução (Histoire de France, La Révolution)*, tomo V (Lausanne, edições Rencontre, 1967, p. 292).

³ "Introdução à análise estrutural dos discursos narrativos", *Comunicações* n. 8 (Communications), nov., 1966, pp. 1-27.

dos, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e podem assim ser recuperados finalmente pela estrutura.

Parece, entretanto, que, se a análise se pretende exaustiva (e que valor poderia ter um método que não considerasse a integralidade de seu objeto, isto é, no caso, toda a superfície do tecido narrativo?), procurando atingir, para assinalar-lhe um lugar na estrutura, o detalhe absoluto, a unidade indivisível, a transição fugitiva, deve fatalmente encontrar notações que nenhuma função (mesmo a mais indireta) permite justificar: essas notações são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou o que é mais ainda inquietante, parecem harmonizadas a uma espécie de luxo da narração, pródiga a ponto de desperdiciar detalhes «inúteis» e elevar aqui e ali o custo da informação narrativa. Pois, se na descrição de Flaubert é, com todo o rigor, possível ver na notação do piano um índice do standing burguês de sua proprietária, e na dos cartões um signo de desordem e como que de privação de uma herança, destinados a conotar a atmosfera da casa Aubain, nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, objeto que não é incongruente nem significativo e não participa, à primeira vista, da ordem do *notável*; e na frase de Michelet, mesma dificuldade em perceber estruturalmente todos os detalhes: que o carrasco suceda ao pintor, isso é necessário à história: o tempo que durou a pose, a dimensão e a situação da porta são inúteis (mas o tema da porta, a doçura da morte que bate têm um valor simbólico indiscutível). Mesmo não sendo numerosos, os «detalhes inúteis» parecem, portanto, inevitáveis: todo discurso narrativo ocidental de tipo corrente possui alguns.

A notação insignificante⁴ (tomando esta palavra em sentido amplo: aparentemente subtraído da estrutura semiótica do discurso narrativo) aparenta-se à

⁴ Nesta breve exposição sumária não serão dados exemplos de notações «insignificantes», pois o insignificante só pode ser denunciado ao nível de uma estrutura muito vasta: citada, uma notação não é nem significativa, nem insignificante: para ela é necessário um contexto já analisado.

descrição, embora o objeto só pareça ser denotado por uma única palavra (na realidade, a palavra pura não existe: o barômetro de Flaubert não é citado por si mesmo: ele está situado, prêso a um sintagma, ao mesmo tempo referencial e sintático); desta forma é sublinhado o caráter enigmático de toda descrição, do qual é preciso dizer algumas palavras. A estrutura geral do discurso narrativo, pelo menos a que tem sido analisada aqui e até o presente, aparece como essencialmente *preditiva*; esquematizando ao extremo, e sem considerar os numerosos rodeios, atrasos, mudanças e decepções que o discurso narrativo impõe institucionalmente a esse esquema, pode-se dizer que, em cada articulação do sintagma narrativo, alguém diz ao herói (ou ao leitor, pouco importa): se você agir de tal maneira, se você escolher tal alternativa, eis o que vai obter (o caráter *relatado* dessas predições não altera em nada a natureza prática). Completamente diferente é a descrição; não tem marca preditiva nenhuma; «analógica», sua estrutura é puramente somatória e não contém esse trajeto de escolhas e alternativas que dá à narração o desenho de um vasto *dispatching*, provido de uma temporalidade referencial (e não mais simplesmente discursiva). Esta é uma oposição que, antropológicamente, tem sua importância: quando, sob a influência dos trabalhos de von Frisch, se puseram a imaginar que as abelhas podiam ter linguagem, foi preciso constatar que, se esses animais dispunham de um sistema preditivo de danças (para acumular alimento), nada nesse fato se aproxima de uma descrição.⁵ A descrição aparece, assim, como uma espécie de «próprio» das linguagens ditas superiores, na medida, aparentemente paradoxal, em que não é justificada por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação. A singularidade da descrição (ou do «detalhe inútil») no tecido narrativo, sua solidão, aponta para uma ques-

⁵ F. BRESSON, "A significação", in *Problemas de Psicolinguística (Problèmes de Psycho-linguistique)*, Paris, P.U.F., 1963.

tão que tem a maior importância para a análise estrutural dos discursos narrativos. Esta questão é a seguinte: tudo, no discurso narrativo, é significativo, e se não fôr, se subsistem no sintagma narrativo algumas regiões insignificantes, qual é definitivamente, se assim podemos dizer, a significação dessa insignificância?

É preciso primeiramente lembrar que a cultura ocidental, numa de suas maiores correntes, não deixou absolutamente a descrição fora do sentido e a munuiu de uma finalidade perfeitamente reconhecida pela instituição literária. Esta corrente é a retórica e esta finalidade a do «belo»: a descrição teve, durante muito tempo, uma função estética. A Antiguidade muito cedo juntou aos dois gêneros expressamente funcionais do discurso, o judiciário e o político, um terceiro gênero, o epidítico, discurso de aparato, destinado à admiração do auditório (e não mais à persuasão), que continha em germe — quaisquer que fôssem as regras rituais de seu emprêgo: elogio de um herói ou necrologia, a própria idéia de uma finalidade estética da linguagem; na neo-retórica alexandrina (a do século II, depois de J. C.), houve uma mania pelo *ekphrasis*, peça brilhante, destacável (tendo, portanto, fim em si mesma, independente de qualquer função do conjunto), que tinha por objeto descrever lugares, tempos, pessoas ou obras de arte, tradição que se manteve através da Idade Média. Nesta época (Curtius sublinhou isto muito bem⁶), a descrição não estava sujeita a nenhum realismo; pouco importa sua verdade (ou mesmo sua verossimilhança); não há nenhum impedimento em colocar leões ou oliveiras num país nórdico; só conta a sujeição ao gênero descritivo; o verossímil não é aqui referencial, mas abertamente discursivo: são as regras genéricas do discurso que fazem a lei.

Se damos um salto até Flaubert, nos apercebemos de que o fim estético da descrição é ainda muito for-

te. Em *Madame Bovary*, a descrição de Rouen (referente real, se preferir) está submetida às restrições tirânicas do que realmente é preciso chamar de verossímil estético, como bem o demonstram as correções feitas a essa peça no curso de seis redações sucessivas.⁷ Vê-se primeiramente que as correções não procedem, de maneira alguma, de uma consideração cada vez maior do modelo: Rouen, visto por Flaubert, continua sempre o mesmo, ou mais exatamente, se muda alguma coisa de uma versão para a outra, é unicamente por ser necessário restringir uma imagem ou evitar uma redundância fônica reprovada pelas regras do belo estilo, ou ainda «encaixar» uma feliz expressão bem contingente⁸; vê-se, em seguida, que o tecido descritivo, que parece, à primeira vista, conceder uma grande importância (por sua dimensão, o cuidado do detalhe) ao objeto *Rouen* não é mais que uma espécie de fundo destinado a receber as jóias de algumas metáforas raras, o excipiente neutro, prosaico, que reveste a preciosa substância simbólica, como se, em Rouen, importassem apenas as figuras de retórica, às quais a vista da cidade se presta, como se Rouen não fôsse notável senão por suas substituições (*os mastros como florestas de agulhas, as ilhas como peixes negros prisioneiros, as nuvens como ondas aéreas que se arrebatam contra um penhasco*); vê-se enfim que toda a descrição é *construída* visando aparentar Rouen a uma pintura: é uma cena pintada de que a linguagem se encarrega (*Assim, vista do alto, toda a paisagem tinha o ar imóvel como uma pintura*); o escritor cumpre aqui a definição que Platão dá do artista, que é um criador em terceiro grau, uma vez que imita o que já é simulação de uma essência.⁹ Por sorte, se bem que a descrição de Rouen seja perfeitamente «impertinente» em relação à es-

⁶ As seis versões sucessivas dessa descrição são dadas por A. ALBALAT, *O Trabalho do Estilo (Le travail du style)*, Armand Colin, 1903, pp. 72ss.

⁸ Mecanismo bem marcado por VALÉRY, em *Literatura (Littérature)*, quando comenta o verso de BAUDELAIRE: "La servante au grand coeur..." ("Este verso veio a Baudelaire... E Baudelaire continuou. Enterrou a cozinheira num tabuleiro de relva, o que é contra o costume, mas segundo a rima, etc.").

⁹ PLATÃO, *República (République)*, X, 599.

⁶ E. R. CURTIUS, *A Literatura Européia e a Idade Média Latina (La littérature européenne et le Moyen Age latin)*, Paris, P.U.F., 1956, cap. X.

trutura narrativa de *Madame Bovary* (não se pode ligá-la a nenhuma seqüência funcional, nem a nenhum significado caracterial, atmosférico ou sapiencial), ela não é de forma alguma escandalosa, encontra-se justificada, se não pela lógica da obra, pelo menos pelas leis da literatura: seu «sentido» existe, depende da conformidade, não ao modelo, mas às regras culturais da representação.

Contudo, o fim estético da descrição flaubertiana é todo misturado de imperativos «realistas», como se a exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, aparentemente comandasse e justificasse apenas o fato de descrevê-lo, ou — no caso das descrições reduzidas a uma palavra — de denotá-lo: as restrições estéticas se penetram aqui — pelo menos a título de alibi — de restrições referenciais: é provável que, ao se chegar a Rouen de diligência, a vista que se teria descendo pela encosta que conduz à cidade não seria objetivamente diferente do panorama que Flaubert descreve. Esta mistura — este «chassé-croisé» — de restrições tem uma dupla vantagem: de um lado, a função estética, dando um sentido «à peça», detém o que se poderia chamar de vertigem da notação; pois, a partir do momento em que o discurso não fôsse mais guiado e limitado pelos imperativos estruturais da anedota (funções e índices), nada mais poderia indicar por que motivo deter os detalhes da descrição aqui e não lá: se não estivesse submetida a uma escolha estética ou retórica, qualquer vista seria inesgotável pelo discurso: haveria sempre um cantinho, um detalhe, uma inflexão de espaço ou côr a relatar; de outro lado, colocando o referente pelo real, fingindo segui-lo como escravo, a descrição realista evita deixar-se arrastar a uma atividade fantasmática (precaução que se acreditava necessária à «objetividade» da relação); a retórica clássica tinha de alguma forma institucionalizado o fantasma sob o nome de uma figura particular, a hipotipose, incumbida de «pôr as coisas sob os olhos

do auditor», nunca de uma forma neutra, constativa, mas deixando à representação todo o esplendor do desejo (isto fazia parte do discurso vivamente iluminado, de círculos coloridos: a *illustris oratio*); renunciando declaradamente às restrições do código retórico, o realismo deve procurar uma nova razão de escrever.

Os resíduos irreduzíveis da análise funcional têm isso de comum, o de denotar o que se chama correntemente de «real concreto» (gestos miúdos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A «representação» pura ou simples do «real», a relação nua «do que é» (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; esta resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (ou do vivente) e o inteligível; basta lembrar que, na ideologia de nosso tempo, a referência obsessiva ao «concreto» (no que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, às condutas) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar — e reciprocamente. A resistência do real (sob sua forma escrita, bem entendido) à estrutura é muito limitada no discurso narrativo fictício, construído por definição sobre um modelo que, em grandes linhas, não tem outras restrições que não as do inteligível; mas esse mesmo «real» torna-se a referência essencial no discurso narrativo histórico, que é suposto relatar «o que realmente se passou»: que importa então a não-funcionalidade de um detalhe, uma vez que ele denota «o que já ocorreu»: o «real concreto» torna-se a justificação suficiente do dizer. A história (o discurso histórico: *historia rerum gestarum*) é de fato o modelo dos discursos narrativos que admitem preencher os interstícios de suas funções por notações estruturalmente supérfluas, e é lógico que o realismo literário tenha sido, há alguns decênios atrás, contemporâneo do reino da história «objetiva», a que é preciso acrescen-

tar o desenvolvimento atual das técnicas, obras e instituições fundadas na necessidade incessante de autenticar o «real»: a fotografia (testemunha bruta «do que foi lá»), a reportagem, as exposições de objetos antigos (o sucesso do show Toutankhamon o mostra bem), o turismo dos monumentos e lugares históricos. Tudo isto diz que o «real» é suposto bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer idéia de «função», que sua enunciação não tem nenhuma necessidade de ser integrada numa estrutura e que o *ter-estado-lá* das coisas é um princípio suficiente da palavra.

Desde a Antiguidade, o «real» estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se ao verossímil, isto é, à própria ordem do discurso narrativo (da imitação ou «poesia»). Toda a cultura clássica viveu durante séculos debaixo da idéia de que o real em nada podia contaminar o verossímil; primeiramente porque o verossímil nada mais é que o opinável: está inteiramente sujeito à opinião (do público); Nicole dizia: «É preciso não olhar as coisas tais como são em si mesmas, nem tais como as sabe quem fala ou escreve, mas em relação somente àquilo que delas sabem os que lêem ou ouvem»¹⁰; em seguida, porque é geral, não particular, como a História, pensava-se (donde a propensão, nos textos clássicos, de funcionalizar todos os detalhes, de produzir estruturas amplas e de não deixar, é o que parece, nenhuma notação sob garantia única do «real»); finalmente, porque, no verossímil, o contrário não é jamais impossível, uma vez que a notação aí funciona sobre uma opinião majoritária, mas não absoluta. A grande palavra que está subentendida no limiar de todo discurso clássico (submetido ao antigo verossímil) é: *Esto (Seja, Admitamos...)*. A notação «real», parcelar, intersticial, poderíamos dizer, cujo caso aqui relevamos, renuncia a esta introdução implícita, e é desembaraçada de qualquer segunda intenção postula-

tiva que ela tome no tecido estrutural. Por isto mesmo, há ruptura entre o verossímil antigo e o realismo moderno; mas por isto mesmo também, um novo verossímil nasce, e que é precisamente o realismo (entendamos por isso todo discurso que aceite enunciações creditadas somente pelo referente).

Semiòticamente, o «detalhe concreto» é constituído da colusão direta de um referente e de um significante; o significado é expulso do signo, e com êle, bem entendido, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado*, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, certamente, narrativa, mas o é porque nela o realismo é somente parcelar, errático, confinado aos «detalhes» e porque o discurso narrativo mais realista que se possa imaginar se desenvolve de acordo com os caminhos irrealistas). Isto é o que se poderia chamar de *ilusão referencial*.¹¹ A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o «real» volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que êsses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, êles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem nada mais que isto: *somos o real*; é a categoria do «real» (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dêsse inverossímil incofessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.

Êsse novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é nem o respeito às leis do «gênero», nem mesmo sua máscara, mas provém da intenção de alte-

¹¹ Ilusão claramente ilustrada pelo programa que THIERS indicava ao historiador: "Ser simplesmente verdadeiro, ser o que são as coisas em si mesmas, não ser nada mais que elas, não ser nada senão por elas, como elas, tanto quanto elas" (citado por C. JULLIAN, *Historiadores Franceses do Século XIX (Historiens Français du XIXe. siècle)*, Hachette, s. d., p. LXIII).

¹⁰ Citado por R. BRAY, *Formação da Doutrina Clássica (Formation de la doctrine classique)*, Paris, Nizet, 1963, p. 208.

rar a natureza tripartida do signo, para fazer da notação o puro encontro de um objeto e de sua expressão. A desintegração do signo — que parece muito bem ser o grande caso da modernidade — está certamente presente na empresa realista, mas de uma forma regressiva de algum modo, uma vez que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando hoje, ao contrário, se trata de esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da «representação».

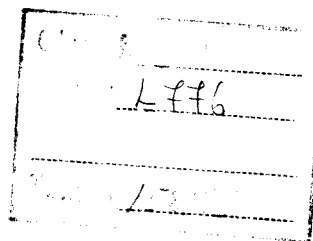
ROLAND BARTHES
Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris

COLEÇÃO: *Novas Perspectivas
em Comunicação/3*

ORIENTAÇÃO: *Antônio Sérgio Mendonça
e Luiz Felipe Baeta Neves*

*Literatura
e Semiologia*
Pesquisas Semiológicas

*Gérard Genette / Roland Barthes
Júlia Kristeva / Tzvetan Todorov
Claude Bremond*



*Editôra Vozes Ltda.
Petrópolis
1972*