

ROLAND BARTHES

O RUMOR
DA LÍNGUA

Prefácio | Leyla Perrone-Moisés

Tradução | Mario Laranjeira

Revisão de tradução | Andréa Stahel M. da Silva

Martins Fontes
São Paulo 2004

*Esta obra foi publicada originalmente em francês com o título
LE BRUISSEMENT DE LA LANGUE por Éditions du Seuil. Paris.
Copyright © Éditions du Seuil, 1984.
Copyright © 2004, Livraria Martins Fontes Editora Ltda..
São Paulo, para a presente edição.*

1^a edição
1988 (Editora Brasiliense)
2^a edição
julho de 2004

Tradução
MARIO LARANJEIRA

Revisão da tradução
Andréa Stahel M. da Silva
Acompanhamento editorial
Luzia Aparecida dos Santos
Revisões gráficas
Letícia Braun
Mauro de Barros
Dinarte Zorzanelli da Silva
Produção gráfica
Geraldo Alves
Paginação/Fotolitos
Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Barthes, Roland, 1915-1980.

O rumor da língua / Roland Barthes ; prefácio Leyla Perrone-Moisés ; tradução Mario Laranjeira ; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. – 2^a ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2004. – (Coleção Roland Barthes)

Título original: Le bruissement de la langue.

Bibliografia.

ISBN 85-336-1986-3

1. Análise do discurso – Discursos, ensaios, conferências 2. Filologia – Discursos, ensaios, conferências 3. Semiótica – Discursos, ensaios I. Perrone-Moisés, Leyla. II. Título. III. Série.

04-3942

CDD-401.41

Índices para catálogo sistemático:

1. Filologia : Lingüística 401.41

*Todos os direitos desta edição para o Brasil reservados à
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330 01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6867
e-mail: info@martinsfontes.com.br http://www.martinsfontes.com.br*

O DISCURSO DA HISTÓRIA

A descrição formal dos conjuntos de palavras superiores à frase (a que se chamará, por comodidade, *discurso*) não data de hoje: de Górgias ao século XIX, foi objeto próprio da antiga retórica. Os desenvolvimentos recentes da ciência lingüística lhe dão, entretanto, nova atualidade e novos meios: talvez uma lingüística do discurso seja doravante possível; em razão de suas incidências na análise literária (cuja importância no ensino é conhecida), ela constitui mesmo uma das principais tarefas da semiologia.

Essa lingüística segunda, ao mesmo tempo que deve buscar os universais do discurso (se é que existem), sob forma de unidades e de regras gerais de combinação, deve evidentemente decidir se a análise estrutural permite conservar a antiga tipologia dos discursos, se ainda é legítimo opor o discurso poético ao discurso romanesco, a narrativa de ficção à narrativa histórica. A respeito desse último ponto é que se gostaria de propor aqui algumas reflexões: a narração dos acontecimentos passados, submetida comumente, em

nossa cultura, desde os gregos, à sanção da “ciência” histórica, colocada sob a caução imperiosa do “real”, justificada por princípios de exposição “racional”, essa narração difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopéia, no romance, no drama? E, se esse traço – ou essa pertinência – existir, em que lugar do sistema discursivo, em que nível da enunciação deverá colocar-se? Para tentar sugerir uma resposta a essa pergunta, observar-se-á aqui, de maneira livre, nada exaustiva, o discurso de alguns grandes historiadores clássicos, tais como Heródoto, Maquiavel, Bossuet e Michelet.

1. Enunciação

Em primeiro lugar, em que condições o historiador clássico é levado – ou autorizado – a designar, ele próprio, no seu discurso, o ato pelo qual o profere? Em outros termos, quais são, no nível do discurso – e não mais da língua –, os *shifters* (no sentido que Jakobson dá ao termo¹) que permitem a passagem do enunciado à enunciação (ou inversamente)?

Parece que o discurso histórico comporta dois tipos regulares de embreantes. O primeiro tipo reúne o que se poderia chamar de embreantes de *escuta*. Essa categoria foi identificada, em nível de língua, por Jakobson, sob o nome de *testimonial* e sob a fórmula C^eC_a¹/C_a²: além do evento relatado (C^e), o discurso menciona, ao mesmo tempo, o ato do informador (C_a¹) e a palavra do enunciante que a ele se refere (C_a²). Esse *shifter* designa, então, toda

1. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., cap. IX.

menção das fontes, dos testemunhos, toda referência a uma *escuta* do historiador, recolhendo um *alhures* do seu discurso e dizendo-o. A escuta explícita é uma escolha, pois é possível não se referir a ela; ela aproxima o historiador do etnólogo quando menciona o seu informante; encontra-se, pois, abundantemente esse *shifter* nos historiadores-etnólogos, como Heródoto. Suas formas são variadas: vão das incisas do tipo *como ouvi dizer, pelo que é do nosso conhecimento*, ao presente do historiador, tempo que atesta a intervenção do enunciador, e a toda menção da experiência pessoal do historiador; é o caso de Michelet que “escuta” a História da França a partir de uma iluminação subjetiva (a revolução de julho de 1830) e menciona isso em seu discurso. O *shifter* da escuta não é, evidentemente, pertinente ao discurso histórico: encontramo-lo com freqüência na conversação e em certos artifícios de exposição do romance (casos contados segundo certos informantes fictícios de que se faz menção).

O segundo tipo de *shifters* cobre todos os signos declarados pelos quais o enunciante, no caso o historiador, organiza o seu próprio discurso, retoma-o, modifica-o durante o percurso, enfim, dispõe pontos explícitos de referência. É um *shifter* importante, e os “organizadores” do discurso podem receber expressões variadas; podem reduzir-se todas, entretanto, à indicação de um movimento do discurso com relação à sua matéria, ou, mais exatamente, ao longo dessa matéria, um pouco à moda dos déiticos temporais ou locativos *eis aqui/eis aí*; teremos então, com relação ao fluxo da enunciação: a imobilidade (*como dissemos acima*), a volta-acima (*altius repetere, replicare da più alto luogo*), a volta-abaixo (*ma ritor-nando all'ordine nostro, dico come...*), a parada (*sobre ele, nada acres-centaremos*), o anúncio (*eis as outras ações dignas de memória que ele praticou durante o seu reinado*). O *shifter* de organização coloca um problema importante, que não podemos mais do que indicar

aqui: o que nasce da coexistência, ou melhor, do atrito de dois tempos – o tempo da enunciação e o tempo da matéria enunciada. Esse atrito dá azo a importantes fatos de discurso; citaremos três. O primeiro remete a todos os fenômenos de aceleração da história; um mesmo número de “páginas” (se tal é a medida grosseira do tempo da enunciação) cobre lapsos de tempo variados (tempo da matéria enunciada): na *História de Florença*, de Maquiavel, a mesma medida (um capítulo) cobre aqui vários séculos e acolá uns vinte anos apenas; quanto mais nos aproximamos do tempo do historiador, mais forte se faz a pressão da enunciação, mais lentamente caminha a história; não há isocronia – o que é atacar implicitamente a linearidade do discurso e o que deixa transparecer um “paragramatismo” possível da palavra histórica². O segundo fato lembra também, à sua maneira, que o discurso, embora materialmente linear, confrontado com o tempo histórico, tem por encargo, parece, aprofundar esse tempo: trata-se do que se poderia chamar de história em ziguezague ou denteada: assim, para cada personagem que aparece nas suas *Histórias*, Heródoto remonta aos ancestrais do recém-chegado, depois volta ao ponto de partida para continuar um pouco mais adiante – e recomeçar. Enfim, um terceiro fato de discurso, considerável, atesta o papel destrutor dos *shifters* de organização com relação ao tempo crônico da história: trata-se das inaugurações do discurso histórico, lugares onde se encontram o começo da matéria enunciada e o exórdio da enunciação³. O discurso da história conhe-

-
2. Segundo J. Kristeva (“Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, nº 239, abril de 1967, pp. 438-465), designaremos sob o nome de paragramatismo (derivado dos Anagramas de Saussure) as escritas dúplices, que contêm um diálogo do texto com outros textos, e postulam uma nova lógica.
3. O exórdio (de todo discurso) coloca um dos problemas mais interessantes da retórica, na medida em que é codificação das rupturas de silêncio e luta contra a afasia.

ce, em geral, duas formas de inauguração: primeiro, o que se poderia chamar de abertura performativa, pois a palavra aí é verdadeiramente um ato solene de fundação; o seu modelo é poético, é o *eu canto* dos poetas; assim, Joinville começa a sua história com um apelo religioso (“*Em nome de Deus Todo-Poderoso, eu, Jehan, senhor de Joinville, faço escrever a vida de nosso Santo rei Luís*”), e o próprio socialista Louis Blanc não desdenha o *intróito* purificador⁴, de tal modo o princípio da fala mantém sempre algo de difícil – digamos de sagrado; em seguida, uma unidade muito mais corrente, o Prefácio, ato caracterizado de enunciação, seja prospectiva quando anuncia o discurso a seguir, seja retrospectiva quando o julga (é o caso do grande Prefácio com que Michelet coroou a sua *Histoire de la France*, uma vez que fora inteiramente terminada e publicada). A retomada dessas poucas unidades visa a sugerir que a entrada da enunciação no enunciado histórico, através dos *shifters* organizadores, tem por finalidade não tanto dar ao historiador possibilidade de exprimir a sua “subjetividade”, como geralmente se diz, quanto “complicar” o tempo crônico da história confrontando-o com outro tempo, que é o do próprio discurso, e que se poderia chamar, por condensação, o tempo-papel; em suma, a presença, na narração histórica, de signos explícitos de enunciação visaria a “descronologizar” o “fio” histórico e a reconstituir, mesmo a título de mera reminiscência ou nostalgia, um tempo complexo, paramétrico, de modo algum linear, cujo espaço profundo lembraria o tempo mítico das antigas cosmogonias, também ele ligado por essência à palavra do poeta ou do adivinho; os

.....

4. “Antes de tomar da pena, interrogei-me severamente e, como não encontrasse em mim nem afeições interessadas nem ódios implacáveis, pensei que poderia julgar os homens e as coisas sem faltar com a justiça e sem trair a verdade” (L. Blanc, *Histoire de dix ans*, Paris, Pagnerre, 1842, 6 vols.).

shifters de organização atestam, com efeito – mesmo por certas digressões de aparência racional –, a função preditiva do historiador: é na medida em que ele *sabe* o que ainda não foi contado que o historiador, tal qual o agente do mito, tem necessidade de duplicar o escoamento crônico dos acontecimentos por referências ao tempo próprio de sua palavra.

Os signos (ou *shifters*) de que se acabou de falar apenas dizem respeito ao próprio processo de enunciação. Há outros que já não mencionam o ato de enunciação, mas, na terminologia de Jakobson, os seus protagonistas (T^a), destinatário ou enunciador. É fato notável e bastante enigmático não comportar o discurso literário, senão muito raramente, signos do “leitor”; pode-se até dizer que aquilo que o especifica é ser – aparentemente – um discurso sem *tu*, embora na realidade toda a estrutura desse discurso implique um “sujeito” da leitura. No discurso histórico, os signos de destinação estão geralmente ausentes: apenas serão encontrados quando a História se dá como uma lição; é o caso da *História universal*, de Bossuet, discurso endereçado nomeadamente pelo preceptor ao príncipe, seu aluno; mesmo assim, esse esquema só é possível, de certo modo, na medida em que o discurso de Bossuet se considera como reproduzindo homologicamente o discurso que o próprio Deus mantém com os homens, precisamente sob forma da História que lhes dá: é porque a História dos homens é a Escritura de Deus que Bossuet, mediador dessa escritura, pode estabelecer uma relação de destinação entre o jovem príncipe e ele.

Os signos do enunciador (ou destinador) são evidentemente muito mais freqüentes; devemos arrolar, nesse caso, todos os fragmentos de discurso em que o historiador, sujeito vazio da enunciação, vai-se pouco a pouco enchendo de predicados variados destinados a fundá-lo como uma *pessoa*, provida de uma plenitude

psicológica, ou ainda (o termo é preciosamente repleto de imagens) de uma *continência*. Assinalar-se-á aqui uma forma particular desse “preenchimento”, que diz respeito mais diretamente à crítica literária. Trata-se do caso em que o enunciador entende “ausentar-se” do seu discurso e em que há, consequentemente, carência sistemática de qualquer signo que remeta ao emissor da mensagem histórica: a história parece contar-se sozinha. Esse acidente tem uma carreira considerável, pois que corresponde de fato ao discurso histórico dito “objetivo” (em que o historiador jamais intervém). Na realidade, nesse caso, o enunciador anula a sua pessoa passional, mas a substitui por outra pessoa, a pessoa “objetiva”: o sujeito subsiste em sua plenitude, mas como sujeito objetivo; é o que Fustel de Coulanges chamava significativamente (e com bastante singeleza) de “castidade da História”. Em nível de discurso, a objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser “objetivos” porque suprimem no discurso os signos do *eu!* A lingüística e a psicanálise conjugadas deixam-nos hoje muito mais lúcidos com relação a uma enunciação privativa: sabemos que as carências dos signos são também significantes.

Para terminar rapidamente com a enunciação, temos de mencionar o caso particular – previsto por Jakobson, em nível de língua, na tabela de seus *shifters* – em que o enunciador do discurso é ao mesmo tempo participante do processo enunciado, em que o protagonista do enunciado é o mesmo protagonista da enunciação (T^e/T^a), em que o historiador, ator quando do evento, dele se torna o narrador: é o caso de Xenofonte, participante da retirada

dos Dez Mil e dela se tornando depois o historiador. O exemplo mais ilustre dessa conjunção do *eu* enunciado com o *eu* enunciante é, sem dúvida, o *ele* de César. Esse célebre *ele* pertence ao enunciado; quando César se torna explicitamente enunciante, passa ao *nós* (*ut supra demonstravimus*). O *ele* cesariano mostra-se, à primeira vista, mergulhado em meio aos outros participantes do processo enunciado e, por causa disso, viu-se nele o signo supremo da objetividade; parece, entretanto, poder-se diferenciá-lo formalmente. Como? Observando que os seus predicados são constantemente selecionados: o *ele* cesariano só suporta certos sintagmas que poderíamos chamar de sintagmas do chefe (*dar ordens, reunir e presidir assembleias, visitar, mandar fazer, felicitar, explicar, pensar*), muito próximos, de fato, de certos performativos em que a palavra se confunde com o ato. Há outros exemplos deste *ele*, ator passado e narrador presente (particularmente em Clausewitz): mostram que a escolha do pronome apessoal não passa de um álibi retórico e que a verdadeira situação do enunciante se manifesta na escolha dos sintagmas com que cerca os seus atos passados.

2. Enunciado

O enunciado histórico deve prestar-se a um recorte destinado a produzir unidades do conteúdo, que se poderá classificar em seguida. Essas unidades do conteúdo representam aquilo de que fala a história; como significados, não são nem o referente puro nem o discurso completo: o conjunto delas é constituído pelo referente delineado, nomeado, já inteligível, mas ainda não submetido a uma sintaxe. Não se empreenderá aqui a tarefa de aprofundar essas classes de unidades, o trabalho seria prematuro; limitar-nos-emos a algumas observações prévias.

O enunciado histórico, assim como o enunciado frásico, comporta “existentes” e “ocorrentes”, seres, entidades e seus predicados. Ora, um primeiro exame deixa prever que uns e outros (separadamente) podem constituir listas relativamente fechadas, por conseguinte passíveis de dominar, em suma, *coleções*, cujas unidades acabam por repetir-se mediante combinações evidentemente variáveis; assim, em Heródoto, os existentes reduzem-se a dinastias, príncipes, generais, soldados, povos e lugares; e os ocorrentes, a ações tais como devastar, submeter, aliar-se, fazer uma expedição, reinar, lançar mão de um estratagema, consultar o oráculo, etc. Sendo essas coleções (relativamente) fechadas, devem oferecer-se a certas regras de substituição e de transformação, e deve ser possível estruturá-las – tarefa de maior ou menor dificuldade, evidentemente, conforme os historiadores; as unidades herodotianas, por exemplo, dependem, em linhas gerais, de um único léxico, o da guerra; seria uma questão de saber se, para os historiadores modernos, devem-se esperar associações mais complexas de léxicos diferentes e se, mesmo nesse caso, o discurso histórico não é sempre fundamentado, finalmente, em coleções fortes (é melhor falar de *coleções*, não de *léxicos*, pois ficamos aqui apenas no plano do conteúdo). Maquiavel parece ter tido a intuição dessa estrutura: no início de sua *História de Florença*, ele apresenta a sua “coleção”, isto é, a lista dos objetos jurídicos, políticos, étnicos, que serão a seguir mobilizados e combinados na sua narração.

No caso de coleções mais fluidas (em historiadores menos arcaicos do que Heródoto), as unidades do conteúdo podem, todavia, receber uma estruturação forte não do léxico, mas da temática pessoal do autor; tais objetos temáticos (recorrentes) são numerosos num historiador romântico como Michelet; mas podemos perfeitamente encontrá-los em autores tidos como intelectuais:

em Tácito, a *fama* é uma unidade pessoal, e Maquiavel assenta a sua história em uma oposição temática, a do *mantenere* (verbo que remete à energia fundamental do homem de governo) ao *ruinare* (que, ao contrário, implica uma lógica da decadência das coisas)⁵. Escusado dizer que, através dessas unidades temáticas, o mais das vezes prisioneiras de uma palavra, reencontramos unidades do discurso (e não mais apenas do conteúdo); atingimos assim o problema da denominação dos objetos históricos: a palavra pode economizar uma situação ou uma seqüência de ações; ela favorece a estruturação na medida em que, projetada em conteúdo, ela própria é uma pequena estrutura; assim Maquiavel se serve da *conjuração* para economizar a explicação de um dado complexo, designando a única possibilidade de luta que subsiste quando um governo é vitorioso de todas as inimizades declaradas abertamente. A denominação, ao permitir uma articulação forte do discurso, reforça-lhe a estrutura; as histórias fortemente estruturadas são histórias substantivas: Bossuet, para quem a história dos homens é estruturada por Deus, usa abundantemente das seqüências de condensados substantivos⁶.

Essas observações dizem respeito tanto aos ocorrentes quanto aos existentes. Os próprios processos históricos (seja qual for o seu desenvolvimento terminológico) levantam – entre outros – um problema interessante: o de seu estatuto. O estatuto de um processo pode ser assertivo, negativo, interrogativo. Ora, o estatuto do discurso histórico é uniformemente assertivo, constativo; o

5. Cf. E. Raimondi, *Opere di Niccolo Macchiavelli*, Milão, Ugo Mursia, 1966.

6. Exemplo: “Nisto sevê, antes de tudo, a inocência e a sabedoria do jovem José...; seus sonhos misteriosos...; seus irmãos enciumados...; a venda desse grande homem...; a fidelidade que ele mantém para com o seu amo...; sua castidade admirável; as perseguições que ela lhe atrai; sua prisão e sua constância...” (Bossuet, *Discours sur l’Histoire universelle*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, “Bibl. de La Pléiade”, 1961, p. 674).

fato histórico está ligado lingüisticamente a um privilégio de ser: conta-se o que foi, não o que não foi ou o que foi duvidoso. Enfim, o discurso histórico desconhece a negação (ou conhece raramente, de maneira excêntrica). Esse fato pode ser curiosamente – mas significativamente – posto em confronto com a disposição que se encontra num enunciante bem diferente do historiador, que é o psicótico, incapaz de aplicar a um enunciado uma transformação negativa⁷; pode-se dizer que, em certo sentido, o discurso “objetivo” (é o caso da história positivista) alcança a situação do discurso esquizofrônico; num caso como no outro, há censura radical da enunciação (cujo sentimento, e só ele, permite a transformação negativa), refluxo maciço do discurso para o enunciado e mesmo (no caso do historiador) para o referente: ninguém está presente para assumir o enunciado.

Para abordar um outro aspecto, essencial, do enunciado histórico, há que se dizer uma palavra sobre as classes de unidade do conteúdo, e sua sucessão. Essas classes são, ao que indica uma primeira sondagem, as mesmas que se acreditou poder descobrir na narrativa de ficção⁸. A primeira classe cobre todos os segmentos do discurso que remetem a um significado implícito, segundo um processo metafórico; assim, Michelet descreve o multicolorido dos trajes, a alteração dos brasões e a mistura dos estilos arquitônicos, no começo do século XV, como significantes de um significado único: a divisão moral da Idade Média que está terminando; essa classe é, então, a dos índices, ou, mais exatamente, dos signos (é uma classe muito abundante no romance clássico). A se-

.....

7. L. Irigaray, “Négation et transformation négative dans le langage des schizophrènes”, *Languages*, nº 5, março de 1967, pp. 84-98.

8. Cf. “Introduction à l’analyse structurale du récit”, *Communications*, nº 8, novembro de 1966. (Retomado na col. “Points Essais” Ed. du Seuil, 1981.)

gunda classe de unidades é constituída pelos fragmentos do discurso de natureza arrazoadora, silogística, ou, mais exatamente, entimemática, pois que se trata quase sempre de silogismos imperfeitos, aproximativos⁹. Os entimemas não são propriedade do discurso histórico; são freqüentes no romance, onde as bifurcações do entrecho são, em geral, justificadas aos olhos do leitor por pseudo-arrazoados de tipo silogístico. O entimema dispõe no discurso histórico um inteligível não simbólico, e é nisso que é interessante: subsiste ele nas histórias recentes, cujo discurso tenta romper com o modelo clássico, aristotélico? Enfim, uma terceira classe de unidades – e não a menor – recebe aquilo a que se chama, desde Propp, as “funções” da narrativa, ou pontos cardeais de onde o enredo pode tomar um andamento diferente; essas funções agrupam-se sintagmaticamente em segmentos fechados, logicamente saturados, ou seqüências; assim, em Heródoto, encontra-se, repetidas vezes, uma seqüência *Oráculo*, composta de três termos, dos quais cada um é alternativo (consultar ou não, responder ou não, seguir ou não), e que podem ser separados uns dos outros por outras unidades estranhas à seqüência: essas unidades ou são termos de outra seqüência, e o esquema é então de imbricação, ou são expansões menores (informações, índices), e o esquema é então o de uma catálise que preenche os interstícios dos núcleos.

Generalizando – talvez abusivamente – essas poucas observações sobre a estrutura do enunciado, pode-se sugerir que o discurso histórico oscila entre dois pólos, segundo a densidade respectiva de seus índices e funções. Quando as unidades indiciais, num historiador, predominam (remetendo a cada instante a um significa-

9. Eis o esquema silogístico de uma passagem de Michelet (*Histoire du Moyen Age*, t. III, liv. VI, cap. II): 1) Para desviar o povo da revolta, é preciso ocupá-lo. 2) Ora, o melhor meio é lançar-lhe um homem. 3) Portanto, os príncipes escolheram o velho Aubriot, etc.

do implícito), a História é levada para uma forma metafórica e se avizinha do lírico e do simbólico: é o caso, por exemplo, de Michelet. Quando, pelo contrário, são as unidades funcionais as predominantes, a História toma uma forma metonímica, aparenta-se à epopéia: poder-se-ia dar como exemplo puro dessa tendência a história narrativa de Augustin Thierry. Existe, para dizer a verdade, uma terceira História: aquela que, pela estrutura do discurso, tenta reproduzir a estrutura das escolhas vividas pelos protagonistas do processo relatado; nela predominam os raciocínios; é uma história reflexiva, a que se pode chamar ainda história estratégica, e Maquiavel seria o seu melhor exemplo.

3. Significação

Para que a História não signifique, é necessário que o discurso se limite a uma pura série inestruturada de anotações: é o caso das cronologias e dos anais (no sentido puro do termo). No discurso histórico constituído (“forrado”, poderíamos dizer), os fatos relatados funcionam irresistivelmente quer como índices, quer como núcleos cuja seqüência mesma tem valor indicial; e, mesmo quando os fatos fossem apresentados de maneira anárquica, eles significariam pelo menos a anarquia e remeteriam a certa idéia negativa da história humana.

Os significados do discurso histórico podem ocupar pelo menos dois níveis diferentes. Há primeiro um nível imanente à matéria enunciada; esse nível detém todos os sentidos que o historiador dá voluntariamente aos fatos que relata (o multicolorido dos trajes do século XV para Michelet, a importância de certos conflitos para Tucídides, etc.); dessa espécie podem ser as “lições”, ou

morais ou políticas, que o narrador tira de certos episódios (Maquiavel, Bossuet). Se a “lição” é contínua, atinge-se um segundo nível, o de um significado que transcende a todo o discurso histórico, transmitido pela temática do historiador, que se tem direito de identificar à forma do significado; assim, a imperfeição mesma da estrutura narrativa em Heródoto (nascida de certas *séries* de fatos sem fechamento) remete finalmente a certa filosofia da História, que é a disponibilidade do mundo dos homens sob a lei dos deuses; assim também, em Michelet, a estruturação fortíssima dos significados particulares, articulados em oposições (antíteses no nível do significante), tem como sentido final uma filosofia maniqueísta da vida e da morte. No discurso histórico da nossa civilização, o processo de significação visa sempre a “preencher” o sentido da História: o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura.

Como se vê, por sua própria estrutura e sem que haja necessidade de recorrer à substância do conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, *imaginário*, se é verdade que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente lingüística) “preenche” o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica). Compreende-se daí que a noção de “fato” histórico tenha muitas vezes suscitado, aqui e ali, certa desconfiança. Já dizia Nietzsche: “Não existe fato em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que haja um fato.” A partir do momento em que a linguagem intervém (e quando não interviria?), o fato só pode ser definido de maneira tautológica: o notado procede do

notável, mas o notável não é – desde Heródoto, quando a palavra perdeu a sua acepção mítica – senão aquilo que é digno de memória, isto é, digno de ser notado. Chega-se assim a esse paradoxo que pauta toda a pertinência do discurso histórico (com relação a outros tipos de discurso): o fato nunca tem mais do que uma existência lingüística (como termo de um discurso), e, no entanto, tudo se passa como se essa existência não fosse senão a “cópia” pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-estrutural, o “real”. Esse discurso é, sem dúvida, o único em que o referente é visado como exterior ao discurso, sem que nunca seja, entretanto, possível atingi-lo de fora do discurso. Faz-se, pois, necessário indagar com mais precisão qual o lugar do “real” na estrutura discursiva.

O discurso histórico supõe, se assim se pode dizer, uma dupla operação, bastante arrevesada. Num primeiro momento (essa decomposição não é, evidentemente, mais que metafórica), o referente é destacado do discurso, fica-lhe exterior, fundador, é considerado como seu regulador: é o tempo das *res gestae*, e o discurso se dá simplesmente como *história rerum gestarum*; mas, num segundo momento, é o próprio significado que é rechaçado, confundido no referente; o referente entra em relação direta com o significante e o discurso, encarregado apenas de *exprimir* o real, acredita fazer a economia do termo fundamental das estruturas imaginárias, que é o significado. Como todo discurso de pretensão “realista”, o da história acredita conhecer apenas um esquema semântico de dois termos, o referente e o significante; a confusão (ilusória) do referente com o significado define, como se sabe, os discursos *sui-referenciais*, como o discurso performativo; pode-se dizer que o discurso histórico é um discurso performativo com trucagem, em

que o constativo (o descriptivo) aparente não é de fato mais do que o significante do ato de palavra como ato de autoridade¹⁰.

Em outros termos, na história “objetiva”, o “real” nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que se poderia chamar de *efeito do real*. A eliminação do significado para fora do discurso “objetivo”, deixando confrontar-se aparentemente o “real” com sua expressão, não deixa de produzir um novo sentido, tanto é verdade, uma vez mais, que, num sistema, toda carência de elemento é ela própria significante. Esse novo sentido – extensivo a todo o discurso histórico e que finalmente define a sua pertinência – é o próprio real, transformado subrepticiamente em significado vergonhoso: o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente *aconteceu*, sem que essa asserção possa ser jamais outra coisa que não o reverso significado de toda a narração histórica.

O prestígio do *aconteceu* tem uma importância e uma amplitude verdadeiramente históricas. Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o *fait divers*, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *real-*

10. Thiers exprimiu com muita pureza e singeleza essa ilusão referencial, ou essa confusão do referente com o significado, fixando assim o ideal do historiador: “Ser simplesmente verdadeiro, ser o que são as próprias coisas, não ser nada mais do que elas, nada ser senão por elas, como elas, tanto quanto elas.” (Citado por C. Jullian, *Historiens français du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, s.d., p. LXIII.)

mente se deu¹¹. Secularizada, a relíquia nada mais detém de sagrado, a não ser esse sagrado mesmo que está ligado ao enigma daquilo que foi, que já não é e que se dá, no entanto, a ler como signo presente de uma coisa morta. Inversamente, a profanação das relíquias é de fato destruição do próprio real, a partir dessa intuição de que o real nunca é mais do que um sentido, revogável quando a história o exige e pede uma verdadeira subversão dos próprios fundamentos da civilização¹².

Por recusar assumir o real como significado (ou ainda destacar o referente de sua simples asserção), comprehende-se que a história tenha chegado, no momento privilegiado em que tentou constituir-se em gênero, isto é, no século XIX, a ver na relação “pura e simples” dos fatos a melhor prova desses fatos, e instituir a narração como significante privilegiado do real. Augustin Thierry fez-se teórico dessa história narrativa, que busca a sua “verdade” no cuidado mesmo com a narração, na arquitetura de suas articulações e na abundância de suas expansões (chamadas, no caso, de “pormenores concretos”¹³). Fecha-se, assim, o círculo paradoxal: a estrutura narrativa, elaborada no cadinho das ficções (através dos mitos e das primeiras epopéias), torna-se, a uma só vez, signo e prova da realidade. Assim, comprehende-se que o apagamento (se

11. Cf. “La rhétorique de l’image”, *Communications*, nº 4, novembro de 1964. (Retomado em *L’Obvie et l’Obtus*, 1982. Cf. também *La chambre claire*, 1980. [Nota do editor francês.]

12. É o sentido que se deve dar, sem dúvida, além de qualquer subversão propriamente religiosa, ao gesto dos Guardas Vermelhos ao profanarem o templo do lugar onde nasceu Confúcio (janeiro de 1967); lembremos que a expressão “revolução cultural” traduz, muito mal, “destruição dos fundamentos da civilização”.

13. “Foi dito que o objetivo do historiador era contar, não provar; não sei, mas estou certo de que em história o melhor gênero de prova, o mais capaz de tocar e de convencer os espíritos, o que permite o menor grau de desconfiança e deixa menos dúvidas, é a narração completa...” (A. Thierry, *Récit des temps mérovingiens*, vol. II, Paris, Furne, 1851, p. 227.)

não o desaparecimento) da narração na ciência histórica atual, que procura falar das estruturas mais do que das cronologias, implica muito mais do que uma simples mudança de escola: uma verdadeira transformação ideológica; a narração histórica morre porque o signo da História é doravante menos o real do que o inteligível.

1967, *Informação sobre as ciências sociais*.

O EFEITO DE REAL

Quando Flaubert, descrevendo a sala onde se encontra a senhora Aubain, patroa de Felicité, diz-nos que “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas”¹; quando Michelet, contando a morte de Charlotte Corday e relatando que, na prisão, antes de o carrasco chegar, recebeu a visita de um pintor que lhe fez o retrato, acaba por dizer que “ao cabo de hora e meia batem suavemente à pequena porta que estava atrás dela”²; esses autores (entre muitos outros) produzem notações que a análise estrutural, ocupada em extrair e sistematizar as grandes articulações da narrativa, ordinariamente e até agora, tem deixado de parte, quer por excluir do inventário (não falando deles) todos os pormenores “supérfluos” (com relação à estrutura), quer por tratar esses mesmos pormenores (o próprio autor destas

.....

1. G. Flaubert, “Un cœur simple”, *Trois Contes*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 4.
2. J. Michelet, *Histoire de France, La Révolution*, t. V, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 292.

linhas tentou fazê-lo³) como “enchimentos” (catálises), afetados de um valor funcional indireto, na medida em que, somando-se uns aos outros, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e assim podem finalmente ser recuperados pela estrutura.

Parece, entretanto, que, se a análise se quer exaustiva (e que valor poderia ter um método que não desse conta da integralidade de seu objeto, isto é, no caso presente, de toda a superfície do tecido narrativo?), buscando atingir, para designar-lhe um lugar na estrutura, o detalhe absoluto, a unidade insecável, a transição fugitiva, deve fatalmente encontrar notações que nenhuma função (mesmo a mais indireta que seja) permite justificar: essas notações são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou, o que é mais inquietante, parecem concessões a uma espécie de *luxo* da narração, pródiga a ponto de dispensar pormenores “inúteis” e elevar assim, em algumas passagens, o custo da informação narrativa. Porque, se na descrição de Flaubert é, a rigor, possível ver na notação do piano um índice do padrão burguês da sua proprietária e, na das caixas, um sinal de desordem e como que de deserança próprias a conotar a atmosfera da casa Aubain, nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, objeto que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, à primeira vista, da ordem do *notável*; e, na frase de Michelet, mesma dificuldade para dar conta estruturalmente de todos os detalhes: o carrasco sucede ao pintor, só isso é necessário à história; o tempo que durou a pose, a dimensão e a posição da porta são inúteis (mas o tema da porta, a suavidade da morte que bate têm valor simbólico indiscutível). Mesmo que não sejam numerosos, os “por-

.....

3. “Introduction à l’analyse structurale du récit”, *Communications*, nº 8, 1966, pp. 1-27.
(Retomado na col. “Points Essais”, Ed. du Seuil, 1981.)

menores inúteis” parecem pois inevitáveis: toda narrativa, pelo menos toda narrativa ocidental de tipo corrente, possui alguns.

A notação insignificante⁴ (tomando-se a palavra no sentido estrito: aparentemente subtraída à estrutura semiótica da narrativa) aparenta-se com a descrição, mesmo que o objeto só pareça denotado por uma única palavra (na realidade, a palavra pura não existe: o barômetro de Flaubert não é citado em si; ele é situado, tomado num sintagma ao mesmo tempo referencial e sintático); assim fica sublinhado o caráter enigmático de qualquer descrição, a respeito da qual é preciso dizer uma palavra. A estrutura geral da narrativa, aquela, pelo menos, que até agora tem sido analisada aqui e ali, aparece como essencialmente *preditiva*; esquematizando ao extremo, e sem levar em conta numerosos desvios, atrasos, reviravoltas e decepções que a narrativa impõe institucionalmente a esse esquema, pode-se dizer que, a cada articulação do sintagma narrativo, alguém diz ao herói (ou ao leitor, pouco importa): se você agir de tal modo, se escolher tal parte da alternativa, eis o que vai obter (o caráter *relatado* dessas previsões não lhes altera a natureza prática). Bem diferente é a descrição: não tem qualquer marca preditiva; “análogica”, sua estrutura é puramente somatória e não contém esse trajeto de escolhas e alternativas que dá à narração um desenho de vasto *dispatching*, dotado de uma temporalidade referencial (e não mais apenas discursiva). Essa é uma oposição que, antropológicamente, tem a sua importância: quando, sob a influência dos trabalhos de Von Frisch, começou a imaginar que as abelhas pudessem ter uma linguagem, impôs-se o fato de que, se esses animais dispunham de um sistema preditivo de danças (para reunir o alimento),

.....

4. Nesse breve apanhado, não se darão exemplos de notações “insignificantes”, pois o insignificante não pode denunciar-se senão no nível de uma estrutura muito vasta: citada, uma notação não é nem significante nem insignificante; é-lhe necessário um contexto já analisado.

nada aí se aproximava de uma *descrição*⁵. A descrição aparece assim como uma espécie de “próprio” das linguagens ditas superiores, na medida, aparentemente paradoxal, em que ela não se justifica por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação. A singularidade da descrição (ou do “pormenor inútil”) no tecido narrativo, a sua solidão, designa uma questão da maior importância para a análise estrutural das narrativas. É a seguinte questão: tudo, na narrativa, seria significante, e senão, se subsistem no sintagma narrativo alguns intervalos insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância?

Primeiro é preciso lembrar que a cultura ocidental, numa de suas correntes maiores, não deixou de modo algum a descrição fora do sentido e a dotou de uma finalidade perfeitamente reconhecida pela instituição literária. Tal corrente é a retórica e a finalidade é o “belo”: a descrição teve, por muito tempo, uma função estética. A Antiguidade bem cedo juntara 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 à sua persuasão), que continha em germe – fossem quais fossem as regras rituais de seu emprego: elogio de um herói ou necrologia – a própria idéia de uma finalidade estética da linguagem; na neo-retórica alexandrina (no século II d.C.) houve um gosto pronunciado pela *ékphrasis*, trecho brilhante, destacável (com finalidade em si mesma, portanto, independente de qualquer função de conjunto), com o objetivo de descrever lugares, tempos, pessoas ou obras de arte, tradição que se manteve através da Idade Média. Nessa época (conforme sublinhou Curtius⁶),

5. F. Bresson, “La signification”, *Problèmes de psycho-linguistique*, Paris, PUF, 1963.

6. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, cap. X.

a descrição não está subordinada a nenhum realismo; pouco importa a sua veracidade (ou mesmo a sua verossimilhança); não há nenhum acanhamento em colocar leões ou oliveiras numa região nórdica; só conta a injunção do gênero descritivo; a verossimilhança aqui não é referencial, mas abertamente discursiva: são as regras genéricas do discurso que fazem a lei.

Se dermos um salto até Flaubert, observa-se que a finalidade estética da descrição é ainda fortíssima. Em *Madame Bovary*, a descrição de Rouen (referente mais real impossível) está submetida às injunções tirânicas do que se deve chamar de verossimilhança estética, como dão prova as correções feitas nesse trecho no decorrer de seis redações sucessivas⁷. Vê-se primeiro que as correções não procedem de modo algum de uma consideração mais acurada do modelo: Rouen, vista por Flaubert, permanece sempre a mesma, ou, mais exatamente, se muda um pouco de uma para outra versão é unicamente por ser necessário ajustar uma imagem ou evitar uma redundância fônica reprovada pelas regras do belo estilo, ou ainda “encaixar” uma contingentíssima expressão feliz⁸; vê-se em seguida que o tecido descritivo, que parece à primeira vista dar uma grande importância (pela dimensão, pelo cuidado com o pormenor) ao objeto *Rouen*, na realidade não passa de um fundo destinado a receber as jóias de algumas metáforas raras, o excipiente neutro, prosaico, que veste a preciosa substância simbólica, como se, em Rouen, só importassem as figuras de retórica a que se presta a vista da cidade, como se Rouen só fosse notável por suas subs-

-
7. As seis versões sucessivas desta descrição são dadas por A. Albalat, *Le travail du style*, Paris, Armand Colin, 1903, pp. 72 ss.
 8. Mecanismo bem localizado por Valéry, em *Littérature*, quando comenta o verso de Baudelaire: “La servante au grand coeur...” (“Este verso veio a Baudelaire... E Baudelaire continuou. Enterrou a cozinheira num gramado, o que é contra o costume, mas conforme à rima, etc.”)

tituições (*os mastros como uma floresta de agulhas, as ilhas como grandes peixes negros parados, as nuvens como vagas aéreas que se quebram em silêncio contra uma falésia*); vê-se enfim que toda a descrição é construída com vistas a aparentar Rouen a uma pintura; é uma cena pintada que a linguagem assume (“Assim, vista do alto, a paisagem inteira tinha o aspecto imóvel de uma pintura”); o escritor realiza aqui a definição que Platão dá ao artista, que é um fazedor em terceiro grau, pois que imita o que é já a simulação de uma essência⁹. Desse modo, embora a descrição de Rouen seja perfeitamente “impertinente” com relação à estrutura narrativa de *Madame Bovary* (não se pode ligá-la a nenhuma seqüência funcional nem a nenhum significado caracterial, atmosferial ou sapiencial), ela não é absolutamente escandalosa, apenas se vê justificada pela lógica da obra, ao menos pelas leis da literatura: seu “sentido” existe, ele depende da conformidade, não ao modelo, mas às regras culturais da representação.

Todavia, a finalidade estética da descrição flaubertiana é toda mesclada de imperativos “realistas”, como se a exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, ordenasse e justificasse sozinha, aparentemente, descrevê-lo, ou – no caso das descrições reduzidas a uma palavra – denotá-lo; as injunções estéticas aqui se penetram – ao menos a título de álibi – de injunções referenciais: é provável que, caso se chegasse a Rouen de diligência, a vista que se teria ao descer a encosta que conduz à cidade não seria “objetivamente” diferente do panorama descrito por Flaubert. Essa mistura – esse *chassé-croisé* – de injunções tem dupla vantagem: por uma parte, a função estética, ao dar sentido “ao trecho”, pára o que se poderia chamar de vertigem da notação, pois, a par-

9. Platão, *República*, X, 599.

tir do momento em que o discurso já não fosse guiado e limitado pelos imperativos estruturais do enredo (funções e índices), nada mais poderia indicar por que parar aqui e não ali os pormenores da descrição; se ela não fosse submetida a uma escolha estética ou retórica, toda “vista” seria inesgotável pelo discurso: sempre haveria um canto, um pormenor, uma inflexão de espaço ou de cor a acrescentar; e, por outra parte, colocando o referente como real, fingindo segui-lo de maneira escrava, a descrição realista evita deixar-se levar por uma atividade fantasística (precaução que se julgava necessária à “objetividade” do relato); a retórica clássica havia de certo modo institucionalizado a fantasia sob o nome de uma figura particular, a hipotipose, encarregada de “pôr as coisas sob os olhos do ouvinte” não de maneira neutra, constativa, mas deixando à representação todo o brilho do desejo (isso fazia parte do discurso fortemente iluminado, de contornos coloridos: a *illustris oratio*); renunciando declaradamente às injunções do código retórico, o realismo tem de procurar uma nova razão para descrever.

Os resíduos irredutíveis da análise funcional têm em comum denotarem o que correntemente se chama de “real concreto” (pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A “representação” pura e simples do “real”, o relato nu “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível; basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao “concreto” (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, aos comportamentos) 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 a forma escrita, bem entendido) à estrutura é limitadíssima

na narrativa de ficção, construída, por definição, sobre um modelo que, nas grandes linhas, outras injunções não tem senão as do inteligível; mas esse mesmo “real” passa a ser a referência essencial da narrativa histórica, que se supõe que relate “áquilo que se passou realmente”: que importa então a infuncionalidade de um pormenor, desde que denote “áquilo que se deu”; o “real concreto” torna-se a justificativa suficiente do dizer. A história (o discurso histórico: *historia rerum gestarum*) é, na verdade, o modelo dessas narrativas que admitem preencher os interstícios de suas funções com notações estruturalmente supérfluas, e é lógico que o realismo literário tenha sido, com algumas décadas de diferença, contemporâneo do reinado da história “objetiva”, ao que se deve acrescentar o desenvolvimento atual das técnicas, obras e instituições fundamentadas na incessante necessidade de autenticar o “real”: a fotografia (testemunha bruta “do que esteve presente”), a reportagem, as exposições de objetos antigos (o sucesso do *show* Tutancâmon mostra-o bem), o turismo aos monumentos e lugares históricos. Tudo isso diz que ao “real” é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer idéia de “função”, que sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura e que o “*ter-estado-presente*” das coisas é um princípio suficiente da palavra.

Desde a Antiguidade, o “real” estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se à verossimilhança, isto é, à própria ordem da narrativa (da imitação ou “poesia”). Toda a cultura clássica viveu durante séculos com a idéia de que o real não podia em nada contaminar a verossimilhança; primeiro porque a verossimilhança nunca é mais do que o opinável: está inteiramente sujeita à opinião (do público); Nicole dizia: “Não se deve olhar as coisas como são em si mesmas, nem tais como as conhece quem fala ou escreve, mas com relação apenas àquilo que delas sabem os que lêem ou ou-

vem”¹⁰; em seguida, porque ela é geral, não particular, o que é a História, acreditava-se (onde a propensão, nos textos clássicos, para funcionalizar todos os pormenores, produzir estruturas fortes e não deixar, parece, nenhuma notação apenas sob a caução do “real”); enfim, porque, na verossimilhança, o contrário nunca é impossível, visto que aí a notação repousa numa opinião majoritária, mas não absoluta. A palavra importante que está subentendida no limiar de todo discurso clássico (submisso à verossimilhança antiga) é: *Esto (Seja, Admitamos...)*. A notação “real”, parcelar, intersticial, poder-se-ia dizer, de que se levanta aqui o caso, renuncia a essa introdução implícita e, desembaraçada de toda segunda intenção postulativa, toma lugar no tecido estrutural. Por esse mesmo fato, há ruptura entre a verossimilhança antiga e o realismo moderno; mas, por isso mesmo também, nasce uma nova verossimilhança, que é precisamente o realismo (entenda-se todo discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente).

Semioticamente, o “pormenor concreto” é constituído pela colusão *direta* de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado*, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, por certo, narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos “pormenores”, e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas). É a isso que se poderia chamar *ilusão referencial*¹¹. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de

.....

10. Citado por R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1963, p. 208.

11. Ilusão claramente ilustrada pelo programa que Thiers designava ao historiador: “Ser simplesmente verdadeiro, ser o que são as próprias coisas, não ser nada mais do que elas, nada ser senão por elas, como elas, tanto quanto elas.” (Ver nota 10, p. 178.)

significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo; o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessável que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.

Essa nova verossimilhança é muito diferente da antiga, pois não é nem o respeito das “leis do gênero” nem sequer a sua máscara, mas procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão. A desintegração do signo – que parece ser a grande causa da modernidade – está certamente presente no empreendimento realista, mas de maneira algo regressiva, pois que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando se trata, ao contrário, hoje, de esvaziar o signo e afastar infinitamente o seu objeto até colocar em causa, de maneira radical, a estética secular da “representação”.

1968, *Communications*.