

O EFEITO DE REAL – ENTRE A *POIESIS* E A VERIDICÇÃO

Nabil Araújo (UERJ)¹

Resumo: Partindo da caracterização barthesiana do “efeito de real” como fundamento de um “novo verossímil” – “esse verossímil inconferido que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” –, recuaremos à teorização aristotélica da verossimilhança, com vistas à reversão da restrição greco-latina da *poiesis* pela *mimesis*, dissimulada na *fictio*, de modo a delinear, nesse movimento, a problemática (e o programa) de uma “poética do saber”.

Palavras-chave: Efeito de real; *poiesis*; ficção; veridicção; genericidade.

Há exato meio século Roland Barthes publicava “Le discours de l’histoire” [O discurso da história] (1967), texto que se tornaria um marco fundamental do debate acerca do caráter retórico-literário da historiografia. Nele, Barthes postula uma “linguística do discurso” à qual caberia decidir “se é legítimo opor sempre o discurso poético ao discurso romanesco, a narrativa de ficção à narrativa histórica”, e, ainda, quanto a este último ponto, se “a narração dos acontecimentos passados [...] difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopeia, no romance, no drama” (BARTHES, 1988, p. 145).

Analisado o discurso histórico do ponto de vista de sua enunciação, de seu enunciado e de sua significação, Barthes conclui que, nele, (i) “o referente é destacado do discurso, fica-lhe exterior, fundador, é considerado como seu regulador”; (ii) na sequência, “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” (Ibid., p. 155). Isso definiria, então, o que Barthes chama de *efeito de real*, ao qual se veria associada, em suma, certa especificidade discursiva da historiografia: “A eliminação do significado para fora do discurso ‘objetivo’, deixando confrontar-se aparentemente o ‘real’ e sua expressão, não deixa de produzir um novo sentido [...] – extensivo a todo o discurso histórico e que finalmente define sua pertinência” (Ibid., p. 156). Esta, contudo, não seria exclusiva da historiografia, já que, como reconhece Barthes:

Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista,

¹ Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da UERJ. Licenciado e bacharel em Letras, mestre e doutor em Estudos Literários pela UFMG. Contato: nabil.araujo@gmail.com



o diário íntimo, a literatura de documento, o noticiário policial, 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 *realmente* se deu” (Ibid., p. 156).

Fica, assim, excluída, portanto, a possibilidade de “algum traço específico”, de “uma pertinência indubitável” da “narração dos acontecimentos passados” em face da “narração imaginária”. Não surpreende, pois, que, em texto surgido no ano seguinte, o não menos célebre “L’effet de réel” [O efeito de real] (1968), Barthes trate indistintamente de Flaubert e de Michelet, de romance e de história, sob a rubrica do “realismo” – “todo o discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente” (Ibid., p. 164) –, ao qual associa, então, um “novo verossímil”:

a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. Esse novo verossímil é muito diferente do antigo, 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 (Ibid., p. 164-165).

Bem entendido, a diferença entre o “verossímil antigo”, aristotélico, e o “novo verossímil” de que fala Barthes não diria respeito apenas à natureza de ambos, mas também à *abrangência* de cada um: enquanto o primeiro verossímil caracterizaria a obra do poeta *em contraposição à do historiador* – “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu [atribuição do historiador], mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28) –, o segundo verossímil, por sua vez, caracterizaria, “todas as obras correntes da modernidade”. O “*parecer* verdadeiro” (vero-semelhança) que em Aristóteles se revestia do caráter positivo da possibilidade que transcende o meramente factual,² em Barthes se revestirá do caráter negativo da “ilusão referencial” de que padeceriam, indiferentemente, na “época realista”, o discurso histórico tanto quanto o romanesco:

A 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

² “Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; [...] um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente” (Ibid., p. 28).



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! (BARTHES, 1988, p. 149).

Ao estender, também ao discurso do historiador, a título de ilusão referencial, o “parecer verdadeiro” outrora reservado ao discurso do poeta, Barthes reafirma, inadvertidamente, generalizando-a, certa restrição conceitual perpetrada por Aristóteles em sua teorização da verossimilhança, justamente aquela que institui a “verdade” como fundamento e/ou baliza da criação verbal.

Karlheinz Stierle enfoca a referida restrição ao tratar daqueles “conceitos estéticos fundamentais, originários do pensamento grego e romano, cuja valia, na literatura pertencente ao círculo cultural europeu, permanece até hoje inalterável” (STIERLE, 2006, p. 9) – a saber, os conceitos de *poiesis* e de *fictio*. “*Poiesis* significa a produção de um criador, seja a produção do Criador originário, seja a feita segundo protótipos”, observa Stierle (Ibid., p. 11), acrescentando:

Em Aristóteles, a *poiesis* só é *poiesis* estética quando está a serviço da *mimesis*, da imitação. [...] O prazer estético [...] é gerado não pela própria criação, mas por sua imitação. Para Aristóteles, uma poesia sem imitação é impensável. Nesta medida, em suma, o poeta é apenas poeta enquanto se põe sob a lei estética da produção que imita. Assim, o amplo campo da *poiesis* se estreita pela faculdade da *mimesis* como a faculdade de imitação particularmente de homens em ação (Ibid., p. 11-12).

Ora, é justamente essa restrição do “amplo campo da *poiesis*” pela “faculdade da *mimesis*” – isto é, da criação verbal, em sua dimensão originária e plena, pela “lei estética da produção que imita” – que se verá doravante dissimulada pela superposição semântica operada pelo conceito de *fictio*: “O que, em grego, se separa como *poiesis* e *mimesis*, reúne-se no conceito latino de *fingere* e *fictio*. [...] uma superposição de ambos os sentidos, de modo que, a cada momento, um deles se pode atualizar no horizonte do outro” (Ibid., p. 12).

A restrição da *poiesis* pela *mimesis* (e, conseqüentemente, pela verossimilhança) pode, ainda, ser flagrada em Aristóteles, porque faltava no vocabulário aristotélico justamente o termo que a dissimularia: “A correspondência grega a *fictio* não seria nem *poiesis*, nem *mimesis*, mas sim *plasma*. Enquanto tal, ela é usada nos textos da Antiguidade tardia e bizantina para a descrição do gênero romance” (Ibid., p. 12). Esta a

diferença fundamental, aliás, entre Aristóteles e Horácio, que, ao postular o princípio da verossimilhança em sua *Ars poetica*, já dispunha do léxico em questão:

Na *Ars poetica*, o protótipo da produção artística é a pedra-de-toque, sobre a qual a ânfora atinge sua configuração. Redonda e em si fechada como o cântaro deve ser a obra de arte [...]. Para Horácio, a condição essencial para esse fechamento é a consistência na realização da personagem e de seu discurso. Se o poeta se desvia da matéria pré-dada, que então ouse fingir, no sentido próprio; assim a consistência, mas também a proximidade com a realidade da experiência são condições essenciais: “*Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge*” (*Ars Poet.*, 119). Assim como Aristóteles restringe o espaço de manobra da *poiesis* pelo princípio da *mimesis*, assim também em Horácio a verossimilhança é uma condição essencial do prazer estético: “*Ficta voluptatis causa sint proxima veris: ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi*” (*Ars Poet.*, 338-9) (*Ibid.*, p. 18-19; grifos meus).

As considerações de Stierle nos impelem a pensar, pois, no “amplo campo da *poiesis*” anteriormente à sua restrição pela faculdade da *mimesis* e pelo princípio da verossimilhança; em outras palavras, na criação verbal ainda não balizada pela distinção entre o *ser* verdadeiro e o *parecer* verdadeiro; entre o dizer a verdade e o *fingir* dizer a verdade.³ É à *poiesis* assim concebida que nos remete Eugenio Coseriu quando postula que, “como unidade de intuição e expressão, como pura criação de significados (que correspondem ao ‘ser das coisas’) [...], a linguagem é equiparável à poesia”; que ambas “ignora[m] a distinção entre o verdadeiro e o falso e entre existência e inexistência”, porque “são ‘anteriores’ (prévias) a essas distinções”; em suma, que: “A linguagem absoluta é, portanto, poesia” (COSERIU, 1982, p. 148).

Essa dimensão criativa, *poiética* da linguagem pode ser compreendida nos termos do que certo pensamento linguístico contemporâneo chama de *referenciação*, isto é, “uma construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das negociações, das modificações, das ratificações de concepções individuais e públicas do mundo” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p. 20), a partir de uma “instabilidade constitutiva das categorias por sua vez cognitivas e linguísticas, assim como de seus processos de estabilização” (*Ibid.*, p. 19). Essa perspectiva desmobiliza a própria noção de *referência* (e de *referente*) na qual se apoiava Barthes em sua discussão do “realismo”, já que, “quer se trate de objetos sociais ou de objetos ‘naturais’, observa-se que o que é habitualmente

³ “Apenas vislumbramos o que ‘é’ a ficção quando nos damos conta do trabalho sobre o conceito de *fingere*”, afirma, com efeito, Stierle (2006, p. 11).



considerado como um ponto estável de referência para as categorias pode ser ‘decategorizado’, tornado instável, evoluir sob o efeito de uma mudança de contexto ou de ponto de vista” (Ibid., p. 26-27). A “estabilidade”, nesse caso, “resulta, de fato, de um ponto de vista realista que relaciona as categorias às propriedades do mundo – como se a objetividade do mundo produzisse a estabilidade das categorias – no lugar de relacioná-las aos discursos sócio-históricos e aos procedimentos culturalmente ancorados” (Ibid., p. 27).

Poder-se-ia constatar, com Umberto Eco, uma habitual propensão generalizada à estabilização realista das categorias implicadas pelo discurso narrativo, no sentido mesmo de uma universalização do efeito de real barthesiano, aqui desvencilhado da “ilusão referencial” que o teórico francês queria lhe atrelar: “quando ouvimos uma série de frases recontando o que aconteceu a alguém em tal e tal lugar”, observa, com efeito, Eco (1994, p. 125), “a princípio colaboramos reconstituindo um universo que possui uma espécie de coesão interna – e só depois decidimos se devemos aceitar essas frases como uma descrição do mundo real ou de um mundo imaginário”. E ainda:

Isso coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa *natural* e *artificial*. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade [...]. Exemplos de narrativa natural são meu relato do que aconteceu comigo ontem, uma notícia de jornal ou mesmo *Declínio e queda do Império Romano*, de Gibbon. A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional (Ibid., p. 125-126).

Ora, a distinção aí posta em xeque claramente parafraseia, empregando denominações mais abrangentes – “narrativa natural” e “narrativa artificial” –, a clássica distinção aristotélica entre História – “descreve fatos que ocorreram na realidade” – e Poesia – “apenas finge dizer a verdade sobre o universo real” –; e se de fato não há, como mostra Barthes, nenhum “traço específico”, nenhuma “pertinência indubitável” a caracterizar a “narração dos acontecimentos passados” em contraste com a “narração imaginária”,⁴ o inverso também é verdadeiro, inviabilizando, assim, a extensão barthesiana, ao discurso do historiador, a título de “ilusão referencial”, do “*parecer verdadeiro*” (vero-semelhança) outrora reservado ao discurso do poeta. Não é aí, em

⁴ Umberto Eco reforça: “qualquer tentativa de determinar as diferenças estruturais entre narrativa natural e artificial em geral pode ser anulada por uma série de contraexemplos” (Ibid., p. 127).



suma, isto é, no âmbito da “reconstituição de um universo que possui uma espécie de coesão interna” (Eco), isto é, no âmbito da estabilização realista da referência em efeitos de real, que se daria a distinção entre o “fingir dizer a verdade” (ficção) e o “dizer a verdade” (veridicção). Como observa, ainda, Umberto Eco:

Em geral, reconhecemos a narrativa artificial graças ao “paratexto” – ou seja, as mensagens externas que rodeiam um texto. Um sinal paratextual típico da narrativa de ficção é a palavra “romance” na capa do livro. Às vezes, até o nome do autor pode funcionar dessa maneira: assim, os leitores do século XIX sabiam sem sombra de dúvida que estavam diante de uma obra de ficção quando o frontispício do livro anunciava que fora escrito “pelo autor de *Waverley*” [isto é, Walter Scott] (Ibid., p. 126).

A paratextualidade, na verdade, subsume-se nos “regimes de genericidade” responsáveis, em conjunto, pelo “efeito de genericidade” a enquadrar determinado discurso como ficcional: “Todo efeito de texto, em qualquer língua que seja, nas suas manifestações escritas ou orais, ordinárias ou artísticas, é acompanhado de um efeito de genericidade que depende de vários regimes de genericidade”, explicam, com efeito, Adam e Heidmann (2011, p. 19). O primeiro desses regimes seria o *autorial*: “Ao longo de toda a história de sua produção e de sua mediação material [...], um texto sofre modificações autorais e é, às vezes, acompanhado de comentários autorais que afetam [...] seu regime de genericidade autorial” (Ibid., p. 19). Por sua própria natureza – “soma de escolhas sempre intencionais de posicionamento” –, este primeiro regime é mais estável do que o segundo, o regime de genericidade *leitoral*: “todo texto é afetado, ao longo da história de sua recepção – isto é, de sua (re) contextualização –, pelas diferentes grades interpretativas que lhe são aplicadas” (Ibid., p. 19). Entre o regime autorial e o leitoral, Adam e Heidmann propõem que se leve em conta “a ação mediadora capital da difusão por intermédio de um meio escrito, numerado ou audiovisual”, a título de um regime de genericidade *editorial* (a englobar “todas as instâncias de mediação dos fatos do discurso”): “As publicações sucessivas – às quais é preciso acrescentar as traduções responsáveis pela circulação internacional dos textos – introduzem modificações peritextuais e textuais que condicionam, em profundidade, a recepção e, portanto, a interpretação dos textos” (Ibid., p. 19-20).

A proposição da *genericidade* de um texto como resultante “de um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativa, editorial e leitoral” (Ibid., p. 20) suplementa a já clássica definição bakhtiniana de “gêneros do discurso” – “cada



campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis de enunciados*, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2003, p. 262) –, no sentido de se procurar apreender como, afinal, uma estabilidade dessa natureza (dir-se-ia: uma estabilidade genérica) vem a ter lugar. “O caráter relativamente estável e normatizado dos gêneros é uma das condições de possibilidade das interações sociodiscursivas e do funcionamento da língua em discurso”, reconhecem Adam e Heidmann (Ibid., p. 23), endossando Bakhtin; não obstante, sentenciam: “A existência, a evolução e a contestação das normas fazem parte da definição mesma dos gêneros e de seu reconhecimento. Os gêneros são – como as línguas – convenções consideradas entre dois fatores mais complementares do que contraditórios: o de repetição e o de variação” (Ibid., p. 25). Daí que:

Trata-se de abordar o problema do gênero menos como o exame das características de uma categoria de textos, mas levando em conta a evidência de um processo dinâmico de *trabalho* sobre as orientações genéricas dos enunciados. Esse trabalho se efetua [...] sobre os três planos: da produção de um texto, de sua recepção-interpretação e sobre o plano intermediário, muito importante, de sua edição (Ibid., p. 20).

Ora, é como efeito de genericidade, portanto – isto é, como resultante de um determinado “*trabalho* sobre as orientações genéricas dos enunciados” –, que deve ser compreendido não apenas o efeito de ficcionalidade, mas também o seu reverso, aquilo a que Foucault chama de “efeito de verdade”:

Entendo por verdade o conjunto de procedimentos que permitem a cada instante e a cada um pronunciar enunciados que serão considerados verdadeiros. Não há absolutamente instância suprema. Há regiões onde esses efeitos de verdade são perfeitamente codificados, onde os procedimentos pelos quais se pode chegar a enunciar as verdades são conhecidos previamente, regulados. São, em geral, os domínios científicos (FOUCAULT, 2006, p. 232-233).

Em vista, justamente, dos “procedimentos pelos quais se pode chegar a enunciar as verdades” (a título de “ciência”), Jacques Rancière proporá, ao invés de uma arqueologia, uma *poética* do saber: “estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai à literatura, se dá um estatuto de ciência e o significa”, interessando-se “pelas regras segundo as quais um saber se escreve e se lê, se constitui como um gênero de discurso específico”, procurando “definir o modo de verdade ao qual ele se consagra” (RANCIÈRE, 1994, p. 15).



A ideia de uma *literariedade* anterior à própria constituição de gêneros “literários” (ficcionais), de um lado, e “científicos” (veridicionais), de outro, à guisa do substrato a partir do qual uma tal constituição tem lugar, se coaduna, ademais, com aquela ideia, em Coseriu, de “linguagem absoluta” que se confunde com a “poesia” – dir-se-ia: *poiesis* –, instância originária em vista da qual toda e qualquer modalidade discursiva específica (os gêneros discursivos) só pode ser tomada como uma *redução*:

a linguagem poética revela-se, não um uso linguístico entre outros, mas linguagem simplesmente (sem adjetivos): realização de todas as possibilidades da linguagem como tal. [...] não pode ser interpretada como redução da linguagem a uma suposta “função poética”, nem tampouco como linguagem posteriormente determinada (linguagem mais uma suposta função poética). Por um lado, a linguagem poética não representa uma redução da linguagem; por outro, não se acrescenta propriamente nenhuma função, uma vez que as diferentes possibilidades que em tal linguagem se atualizam já pertencem à linguagem como tal. [...] representa a plena funcionalidade da linguagem e de que, portanto, a poesia (a “literatura” como arte) é o lugar do desenvolvimento, da plenitude funcional da linguagem. A poesia não é, como frequentemente se diz, um “desvio” em relação à linguagem “corrente” (entendida como a “normalidade” da linguagem); antes, a rigor, é a linguagem “corrente” que representa um desvio em face da totalidade da linguagem. Isto vale também para as outras modalidades do “uso linguístico” (por exemplo, para a linguagem científica): com efeito, essas modalidades surgem, em cada caso, por uma drástica redução funcional da linguagem como tal, que coincide com a linguagem da poesia (COSERIU, 1982, p. 146).

Desse modo, o programa rancièriano de uma “poética do saber” haveria de se cumprir como suplemento ao da Poética *tout court*, aquela pretensa disciplina um dia sonhada pelos formalistas russos com vistas à “literariedade”.

Referências bibliográficas

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Trad. de João G. da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 261-306.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COSERIU, Eugenio. Teses sobre o tema “linguagem e poesia”. In: _____. *O homem e sua linguagem: estudos de teoria e metodologia linguística*. Trad. de Carlos A. da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro/São Paulo: Presença/EdUsp, 1982, p. 145-149.

ECO, Umberto. Protocolos ficcionais. In: _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhias das Letras, 1994. p. 123-147.

FOUCAULT, Michel. Poder e saber (1977). In: _____. *Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber*. Trad. de Vera L. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 223-240.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. Trad. de Mônica M. Cavalcante. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Orgs.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. Trad. de Eduardo Guimarães e Eni P. Orlandi. São Paulo/ Campinas(SP): EDUC/Pontes, 1994.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.