



## O efeito de real<sup>1</sup>// The effect of real

Maurice Mouillaud e Jean-François Tétu, por Mozahir Salomão Bruck<sup>2</sup> e Livia Guimarães Torqueti dos Santos<sup>3</sup>

### Resumo

Apresenta-se, nesta edição, a tradução do capítulo *Le effect de réel*, do livro *Le journal quotidien*, de Maurice Mouillaud e Jean-François Tétu. O texto apresenta relevante discussão dos autores acerca de processos e configurações narrativas jornalísticas, a partir de uma perspectiva sob o olhar do realismo e das estratégias de linguagem por meio das quais o jornalismo forja seus enunciados.

**Palavras-chave:** processos jornalísticos; narrativas jornalísticas

### Abstract

This edition presents the translation of the chapter *Le effect de réel* of the book *Le journal quotidien* by Maurice Mouillaud and Jean-François Tétu. The text presents a relevant discussion of the authors about the journalistic processes and their narrative configurations. It adopts a perspective that is subject to the view of the realism and of the language strategies, through which journalism positions its statements.

**Keywords:** journalistic processes; journalistic narratives

“Se for verdade, estará no *le Progrès*” diz o slogan publicitário deste jornal regional. É interessante observar que a “verdade” é apresentada como uma marca do jornal. Trata-se de um meta-discurso, em que o jornal fala de si mesmo. Se os enunciados do jornal provocam “normalmente” um efeito de real, o jornal não se coloca, por si mesmo, como enunciator. Ele apresenta um real que parece existir “por si”. O jornal é

<sup>1</sup> MOUILLAUD, Maurice; TÉTU, Jean-François. O efeito de real. In **Le jornal quotidien**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1989, p.153-172

<sup>2</sup> Doutor em Literatura de Língua Portuguesa pela PUC Minas

<sup>3</sup> Mestre pela Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

espontaneamente “realista”. A verdade é evidentemente o pressuposto do realismo, mas à exceção da imprensa militante e do discurso publicitário, ela não tem necessidade de ser reivindicada com tal; a reprodução mimética do real é o álibi da “verdade” (uma verdade que o jornal reivindica apenas - de modo explícito - quando seu real é colocado em questão em uma polêmica).

A informação, sob pena de parecer mentirosa ou de não parecer uma informação, deve dar a impressão que “reproduz” a realidade, ou, de certa maneira, que a “imita”. Também, antes de descrever alguns modos de argumentação que têm por efeito determinar a relação do leitor com os conteúdos, é conveniente examinar o modo pelo qual o jornal constrói a ilusão de realidade, ou seja, analisar o “realismo” desse discurso.

Sabe-se, pela linguística, que a língua tem dois meios de imitar uma realidade<sup>4</sup>:

- a linguagem pode reproduzir um outro enunciado; é o que acontece cada vez que se aborda um assunto, por ele mesmo ou por um outro. É o que poderíamos chamar de um realismo “textual”. O jornal não se priva disso; mas sabe-se também pelo fluxo característico do uso da citação<sup>5</sup>, que se trata, sobretudo, de um modo de argumentação. A linguagem pode também reproduzir certos elementos do “real” (os barulhos, por exemplo) que, de certo modo, não podem ser reproduzidos pela escrita. Trata-se de um realismo “simbólico”, muito utilizado em desenhos animados. A imprensa parece utilizar-se desse recurso somente como citação de um outro discurso, ou seja, na verdade como uma variante do realismo textual<sup>6</sup>.

Existiria, então, numa primeira abordagem, muito pouco a esperar da linguística sobre este ponto se a “poética” não estivesse muito preocupada em perceber o que precisamente se chama de literatura “realista”. R. Jakobson<sup>7</sup> tentou definir vários

---

<sup>4</sup> Ver R. Jakobson : « *A la recherche de l'essence du langage* » in *Problèmes du langage*, coll. Diogène, Paris, Gallimard, 1966. Ver também T. Todorov, « *Introduction à la symbolique* », *Poétique*, n°11.

<sup>5</sup> Nota do tradutor: a “citação” a que se referem os autores diz respeito a trechos de ‘falas’ de entrevistados.

<sup>6</sup> Um exemplo tirado do *Libération* (27 de maio de 1980): “RAAAH! Eu sofro... ERK, ajude-me, eu vou morrer. O soldado se contorce na grama (...). E na fumaça das explosões e das cenas irrealis de guerra, o rosto sorridente de um soldado negro aparece de repente.”

<sup>7</sup> Em um artigo de 1921, traduzido para o francês em 1966, no *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, 1966, p 98 – 108.

empregos da palavra “realismo” considerando tanto o projeto do autor quanto a percepção do leitor; tanto a “escola” ou corrente literária que o reivindica, como, enfim, a prioridade dada pela escrita realista à metonímia e à sinédoque, como método de “caracterização não essencial” desse tipo de discurso.

Sem dúvida, o olhar realista está presente nos mais antigos *occasionnels*<sup>8</sup> em que ele era o meio, como assinala J.P Seguin, “de incitar os homens a mudar o seu modo de vida fazendo-os intuir, graças a exemplos vivos, os perigos que eles enfrentam ao se deleitarem com o pecado”<sup>9</sup>. Ao contrário, a imprensa cotidiana, como imprensa periódica, e mesmo por muito tempo em que foi essencialmente uma imprensa de opinião, estava fundada no discurso de quem a fazia e não sobre a realidade do acontecimento que reportasse. E se o nascimento e o desenvolvimento de uma grande imprensa popular, contemporânea das grandes obras “naturalistas”, modificaram sensivelmente a forma desse discurso, foi apenas a partir do desenvolvimento da ilustração e as grandes mudanças da diagramação, que a imprensa passou a recorrer sistematicamente aos procedimentos constitutivos da “ilusão referencial”.

Visto que o realismo do discurso, a começar por um dos seus elementos essenciais, a descrição, apareceu inicialmente como uma alteração violenta dos cânones artísticos, e somente no século XIX, como testemunham os anátemas de Valéry: “Como a paisagem corrompeu a pintura, a descrição modificou a arte da escrita (...) Toda descrição (...) introduz na execução um tipo de acaso.”<sup>10</sup> Considerando-o como forma, evidentemente,

---

<sup>8</sup> Os *occasionnels* eram folhetins que antecederam os primeiros jornais parisienses. Em geral, tratavam-se de publicações em folha única que relatava casos específicos, que gerava a curiosidade da população.

<sup>9</sup> J.-P. Seguin, *L'information en France avant le périodique*, (o.c., p.63). Eis um exemplo : “Historia verídica que se passou na cidade de Castres, onde um religioso jacobino havia sido desenterrado e arrastado pelas ruas, depois esquartejado com golpes de espada e pauladas, em seguida queimado, teve suas cinzas jogadas ao vento. Na noite seguinte, um raio caiu no sino do armazém de munições da guerra, consumindo-o em chamas e também as casas ao redor, e um regimento de guarda da cidade assim como outras pessoas, todas devoradas pelas chamas. Prins em uma carta escrita d’Alibi, 10 de junho de 1622.” Lyon, G. Bailly, 1<sup>o</sup> p., citado por J.-P. Seguin, p 91.

10 P. Valéry, « *Autour de Corot* », *Œuvres Complètes* Paris, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1960, t. II, p. 1364. No fundo, é a mesma crítica que encontramos desde o século XVIII. Cf Marmontel: “É uma invenção moderna, que não aprovam muito, ao que me parece, nem a razão, nem o gosto (...) nenhuma unidade, nenhuma ordem, nenhuma correspondência; existem belezas, eu acredito, mas belezas que se destroem por sua sucessão monótona ou por sua montagem discordante”. *Encyclopédie méthodique. Grammaire et Littérature*, art. “Descriptif” Paris, Panckouke, 1782.

pode-se surpreender-se ou condená-lo – o que se faz ainda hoje - mesmo que se o que se pretenda visar seja o conteúdo.<sup>11</sup>

Se este é um efeito das realidades “chocantes” – torturas sistemáticas aqui ou ali, atrocidades de guerras, comportamentos políticos, “escândalos”, brutalidades esportivas, etc – o leitor nunca é colocado diante dessa “realidade”, ele tem diante dele somente páginas e palavras. Em resumo, signos, e se tem diante de si reproduções fotográficas é menos ainda um “real”, mas também um conjunto de signos que é necessário examinar. “O artista realista, escreve Barthes a respeito de Balzac, jamais coloca a ‘realidade’ na origem do seu discurso, mas somente e sempre tão longe onde pudéssemos recuperar um real já escrito, um código retrospectivo ao longo do qual somente apreende-se a perder de vista uma sucessão de cópias”. A observação de Paillet, segundo a qual o jornalista não toma por matéria primária uma realidade qualquer, mas sempre palavras e estas frequentemente organizadas em discurso, deve ser lembrada aqui, pois o “efeito de real” não é mais que um “efeito de texto”. “O efeito de real é também, indissolúvelmente, efeito de texto e proposição ideológica. É dizer que ao invés de termos o reflexo do real, nos temos o real de um reflexo, de modo nenhum a “realidade”, mas uma imagem mental da realidade, circunstanciada por um código sócio cultural, saturada de lugares comuns, estereótipos de conotações inertes”.<sup>12</sup>

Mas o texto realista, aparentemente, não apresenta as marcas características de sua fabricação; ele não aparece, primeiramente, como texto<sup>13</sup>, como tessitura, diferentemente do discurso poético ou simbólico<sup>14</sup>. Nesse texto, o enunciador se faz o mais discreto possível e tenta mascarar da melhor maneira possível sua “construção escrita” para não mostrar aquilo que constitui o referente, a informação que ele fornece.

---

<sup>11</sup> Cf. O desenrolar que deu origem à emissão televisada de Michel Polac, na qual os jornalistas de Charlie-Hebdo, bêbados, fizeram um espetáculo fora do comum. É basicamente o mesmo debate ao qual o século XVII se rendia, sobre o “verossímil (provável)”; assim Scudéry dizendo de *El Cid* que ele “é tão provável quanto uma mulher de honra casar com o assassino de seu pai”, ou Bussy-Rabutin que “a confissão de Mme de Clèves ao seu marido é extravagante é só é possível em uma história verdadeira”. Cf. G. Genette, « *Vraisemblance et motivation* », *Communications*, nº11, 1968: “a extravagância é um privilégio do real”.

<sup>12</sup> R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.173.

<sup>13</sup> Cl. Duchet, « *Pour une sociocritique, ou variation sur un incipit* », *Littérature* nº1, fevereiro 1971, Paris, Larousse.

<sup>14</sup> “Intuitivamente, o discurso realista se definiria sobretudo, negativamente, por um não-estilo, e o efeito de real como um elo por conta da estrutura, como um resíduo não-integrado aos modelos descritivos”. Philippen Hamon, « *Un discours contraint* », *Poétique*, nº16, 1973.

No entanto, as pesquisas linguísticas sobre a literatura realista nos parecem suscetíveis de obter os instrumentos que permitem considerá-la: “É a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária denominada realista” escreve Jakobson<sup>15</sup>, ou ainda: as estruturas metonímicas foram menos exploradas que o domínio da metáfora (...) e a literatura realista, que é intimamente ligada ao princípio metonímico, continua à desafiar a interpretação, ainda que a mesma metodologia linguística utilizada pela poética na análise do estilo metafórico da poesia romântica seja inteiramente aplicável a textura metonímica da imprensa realista”<sup>16</sup>. Assim, a metonímia seria a figura de base do discurso realista, o que permite compreender ao mesmo tempo a ênfase que ele dá a descrição: “seguindo a via das relações de contiguidade, o autor realista opera digressões metonímicas da intriga à atmosfera e de personagens à noção de espaço temporal. Ele se interessa muito pelos detalhes sinedóticos”<sup>17</sup>. A descrição de fato cessa imediatamente de aparecer como ornamento ou preenchimento entre momentos decisivos da narrativa, para se tornar um elemento propriamente constitutivo da ilusão realista.

Manágua. Casas baixas, com muros manchados do azul ao amarelo açafraão, com parques jardins, com bananeiras e buganvilles e ruas calçadas: Esteli, 30 mil habitantes, estendida numa planície entre as montanhas erodidas é a primeira vista uma aldeia pacífica. (*Le Monde*)

Mas a metonímia não é sob a forma mais visível nem o primeiro e nem o único meio de definir essa escrita que tenta produzir a ilusão de realidade. Uma vez que a linguística, que, de certa maneira, parece bloquear toda tentativa de explicação desse fenômeno (a língua não pode copiar o real), permite também ultrapassar o obstáculo que ela colocou. Pois a verdadeira questão que os apontamentos teóricos de Jakobson permitem vislumbrar, não é mais saber como o jornal reproduz a realidade. Ela não o é mais após os trabalhos de Jakobson, ainda menos depois da teoria dos atos de fala elaborado por Austin e Searle, e retomada por Ducrot. Pois o discurso da informação que nos retém, deve, no entanto, ser considerado, em relação a uma situação de comunicação. Ainda

---

<sup>15</sup> *Essais de la linguistique générale*, o.c., p. 62-63.

<sup>16</sup> Id., p.244.

<sup>17</sup> Id., p.63.

que a única questão verdadeira seja saber como o jornal faz acreditar que ele reproduz a realidade.

Pode-se tentar responder a esta questão determinando três níveis de análise<sup>18</sup>. O primeiro nível é o das estruturas “da superfície”: o vocabulário, a hierarquização das descrições. O segundo nível refere-se a “estruturas mais profundas”: são as sequências de tipos<sup>19</sup>, os sintagmas narrativos, os agrupamentos actantes na organização dos personagens, etc. O terceiro nível relaciona os dois primeiros, ou mais exatamente, determina o modo de relação entre os dois; assim, por exemplo, parece que o discurso informativo tem tendência a imitar os discursos que ele reproduz, o que quer dizer que ele estabelece uma relação entre o vocabulário e o personagem; ou ainda se constata uma tendência ao paralelismo rigoroso entre divisões textuais e divisões narrativas, fenômeno sendo acentuado pelo recurso aos intertítulos que definiriam as sequências de um longo desenvolvimento etc. Mais do que tentar descrever esses níveis<sup>20</sup>, nos limitaremos ao exame de dois aspectos: os procedimentos de autenticação e a descrição, que inclusive constitui um caso particular.

## **Os procedimentos de autenticação**

### **A redundância**

O texto informativo, acreditamos, deve ser interpretado como um “ato de palavra”, como afirma Ducrot (um “ato de fala”, de acordo com Austin). Em primeiro lugar, ele é caracterizado pelo conjunto de procedimentos que fundamentam e asseguram a estabilidade da comunicação. O primeiro e mais corrente é a hipertrofia da redundância: o jornal a utiliza de um modo particularmente manifesto, visto que a redundância compõe a própria forma do jornal: a repetição da mesma coisa, no título, no lide e no corpo do texto, sem contar, em alguns jornais, a ilustração e sua legenda. Acrescentem-se à hipertrofia da redundância os elementos anafóricos. A anáfora e a

---

<sup>18</sup> Sobre isso, ver Ph. Hamon, « *Un discours contraint* », o.c., p. 421.

<sup>19</sup> Nota do tradutor: tipos aqui entendidos como operações narrativas de perfilação.

<sup>20</sup> Os trabalhos sobre o romance realista fornecem exemplos impressionantes sobre isso. Cf. *Poétique* n°16 e em particular, o artigo inaugural de Ph. Hamon que faz uma síntese notável, as análises de H. Mitterrand e J. Dubois sobre *Germinal* e o início dos romances de Zola, o de H. Lafon sobre a obra de Crébillon et o de J. Neefs sobre *Madame Bovary*.

redundância se combinam frequentemente na qualificação dos personagens (“M. Doumeng. le. Milliardaire rouge”) ou nas descrições presentes nas aberturas de narrativas.

No tempo de um longo e interminável domingo, Beyrouth apagou suas fronteiras, ignorou esse front de ruínas leprosas que a vem destruindo nos últimos seis anos, esqueceu esse falso ar de Janus (...). O tempo de um longo domingo. Beyrouth não foi mais que uma cidade sob um dilúvio de fogo. Quinze horas de artilharia, quinze horas de um céu tomado por uma chuva de bombas. (...), quinze horas de batalha com todo arsenal. (*Le Monde*).

Contribui ainda para a solidez da comunicação, a multiplicidade de procedimentos fáticos e operações de desambiguidade: seria aceitável sem esses procedimentos, por exemplo, que *Le Monde* repetisse a cada dia que o Senhor X é presidente dos Estados Unidos ou que Toulon está localizada na região do Var, ou que cada jornal, a seu modo, multiplica os epítetos explicativos? Perceber que tal preocupação com uma informação exata e completa é somente um rigor documental com fins de classificação ou de um registro posterior, mascara o fato de que se trata de um efeito de referência que determina a matéria da comunicação. Enfim, o enunciador restabelece sempre indiretamente, de modo compensatório, como afirma Ph. Hamon, a performance do seu discurso, a autoridade de seu dizer. Se, por exemplo, a forma interrogativa é geralmente evitada nos títulos é, primeiramente, por que ela enfraqueceria a autoridade do dizer. Assim, existe um objetivo simples e constante, assegurar a coesão da informação.<sup>21</sup>

### *In media res*

Lionel Jospin qualificou de molecagem política a recusa do prefeito de Paris de participar de um debate...  
(*Libération*)

---

<sup>21</sup> Os trabalhos sobre as artes figurativas mostram a mesma coisa: “O espaço e o tempo figurativo remetem não às estruturas do universo físico, mas àquelas do imaginário. As correspondências existentes entre os elementos se medem em termos não de exatidão, mas de coerência”, P. Francastel, *Etudes de sociologie de l’Art*, p.118.

A narrativa jornalística se apresenta como uma simples intervenção na continuidade dos “fatos”; intervenção que prolonga esse ou aquele momento, esse ou aquele aspecto, mas não o interrompe. Isso é mais importante do que aparenta a princípio. A proposta do jornalismo parece “natural”, por que o início da matéria parece ser, na verdade, a “entrada na matéria”, negando, assim, que seja um início, um começo. Ele intervém em determinado momento naquilo que começou bem antes, e isso para o leitor, constitui a prova de que a narrativa é estreitamente ligada ao movimento da realidade. A narrativa se distingue do fato que a precede – e que a motivou – e por isso mesmo é uma narrativa. Mas no fluxo das colunas, que fazem alternar passado e futuro,

Helmut Schimidt será o primeiro chefe de governo a encontrar o novo secretário de Estado americano,  
(*Libération*, mesmo dia, mesma página)

ela quase se confunde com o desenrolar dos fatos. Esta é uma das características primeiras da ficção realista<sup>22</sup>, que tem consequência importante para o *status* do enunciador: ele não tem que fundamentar, justificar seu dizer por que o desenrolar do real o justifica antes mesmo de ele se inserir: o enunciador, à evidência, é precedido e será seguido por um dos avatares do acontecimento que ele apresenta. Assim, o texto, por meio da informação, pode influir em uma realidade dada ou pressuposta, como se ele fosse similar a esta realidade. É o que exatamente ocorre na ficção romanesca<sup>23</sup>. Ele é o lugar onde esse fenômeno surpreendente (a influência do texto sobre o real como se ele pertencesse ao mesmo plano) eclode, sendo a indicação da identidade:

Albin Chalandon, todo poderoso presidente do primeiro grupo petrolero francês, ameaça se retirar do plano químico.  
(*Libération*).

---

<sup>22</sup> J. Dubois, “*Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste*”, *Poétique* n°16, o.c.

<sup>23</sup> “Sonavam as onze horas na Bolsa quando Saccard...”, Zola, *L’argent*.



Tais títulos e chamadas de artigos são exemplares: se o personagem tem uma identidade, é porque ele teve antes uma identificação: e o texto começa aí. É necessário crer que a identificação é operada por um contexto, e tal contexto não é mais que um “metatexto” da realidade. O jornal pode, inclusive, prescindir de informar o nome próprio: com o subtítulo “vinicultura” é suficiente dizer “o miliardário vermelho” para que qualquer leitor compreenda; ele identificará do mesmo modo “o primeiro secretário do partido socialista” e o “presidente da C.N.P.F.”. O artigo definido que precede um nome próprio é uma anáfora suficiente para impactar o real. Se, enfim, nós olharmos as seguintes chamadas: “Os escritos e discursos do presidente são veiculados no Canal Um”. “O senado começou ontem à tarde o exame de projetos de lei”; “Pagarão ou não pagarão? Os funcionários, através de seus sindicatos, estiveram ontem com Anicet Le Pors, ministro da função pública”; ao lermos todas essas chamadas, percebemos que a chamada do artigo combina a referência a um contexto (personagens, instituições, lugares etc) e a referência a uma ação anterior que permite perceber o enunciado do jornal como a sequência dessa ação, como se a narrativa e a ação pertencessem a esse mesmo plano. É o que Dubois nomeia de “predeterminação realista”. Não queremos dizer com isso, evidentemente, que o real não existe, mas queremos somente indicar como o texto o assimila, parecendo fazer parte dele.

### **O retardo do sentido**

O texto informativo, em seguida, organiza a narrativa, ligando uma série de aspectos de "pontos de vista". Mas o jornal se distingue fortemente, pelo menos na aparência, da ficção realista. De fato, no texto ficcional, “a narrativa apresenta uma série de acontecimentos cujo significado, direção, deve muito progressivamente emergir”<sup>24</sup>, o que é raríssimo na notícia, porque o título e o *lead* já forneceram seu sentido, restando ao jornalista simular a espera e o suspense. O texto da reportagem ou a narrativa dos *fait divers* são muito marcantes a esse respeito: sabemos desde o início que Beirute foi bombardeada, que Port Stanley foi levado para a Argentina ou que X. matou Y. Mas a narrativa repete o percurso das coisas, e finge atrasar o significado, de produzir um suspense. Daí o uso, de forma sistemática, como no texto ficcional, os gestos, trechos de diálogo, anotações descritivas por quais ele começa:

---

<sup>24</sup> J. Dubois, “*Surcodage et protocole*”, o.c., p.497.

7 h. O dia amanheceu na pequena aldeia deserta. As torres da Igreja tocaram os sinos. No castelo de Terrasses, foi instalado um acampamento assim como na floresta (...). No meio da rua principal, duas barricadas foram erguidas (...). Mas um velho rabugento aposentado: Eu não sou contra a guerra. Mas cerzidores passaram na última semana...  
(*Libération*).

Escolhemos este exemplo de uma reportagem sobre uma "guerra falsa" (as grandes manobras, em 1980), porque o jornalista "correspondente de guerra", como ele é chamado, é um pastiche de si mesmo, e assim, torna-se mais sensível o modo como produz um texto: ele finge encontrar o centro e levantar questões. Toda a questão da escrita realista é então, a significação - o texto continua a desempenhar o essencial e o não essencial, o acessório ou o insignificante, até que o sentido apareça. A sensação é de que o leitor já sabia, mas ele redescobre. Esse desvio da narrativa realista tem grande impacto, porque ancora o sentido em uma "realidade" que proporciona a cumplicidade do leitor. Em última análise, o desvio pela narrativa descritiva não é essencial ao sentido; a prova é que o título do artigo, assim como o "flash" da agência, podem dispensá-lo sem grandes consequências. Mas o significação, não pode. O realismo é o modo de significação da informação, ou seja, o modo prioritário de autenticação do sentido.

### **A temporalidade**

Como dizíamos, assegurar a consistência do enunciado, é essencial para a comunicação. O texto informativo é uma outra maneira de assegurar a coerência, ligando o presente ao passado e ao futuro. O antes, é o *flashback*, a memória, a volta ao passado, como foi dito. Em seguida, é a previsão de que, conforme o caso, pode ser preditivo, programado, ou pressentimento:

Ele resistiu a oposição de seu ministro (...) o seu ultimo discurso é referente à Química (...) O Sr. Albin Chalandon fez um novo discurso, fez outra declaração sensacional. Portanto, o chanceler Schmidt insistira sobretudo na necessidade de reforçar os dialogos entre americanos e europeus, que não haviam ocorrido para decisões tão importantes, como o sinal verde para a bomba de nêutrons e o fortalecimento do embargo..."  
(*Libération*).

### **O realismo biográfico**

A mesma coerência é particularmente evidente em um determinado gênero jornalístico, o discurso biográfico<sup>25</sup>. O jornal, de fato, elabora um discurso biográfico sempre que um desconhecido alcança uma notoriedade importante (X. recebeu o Prêmio Nobel, Margaret Thatcher tornou-se primeira-ministra) ou que uma personalidade já conhecida obtém o que parece ser uma façanha ou constroi uma carreira brilhante (Mr. Yvon Gattaz se torna o "patrão" do C.N.P.F.): esse é o ponto comum de todas as biografias que são bem sucedidas ao aproveitar o momento, é dizer que "pre-sente" uma performance atual; o discurso biográfico, a priori, deve ser apenas referencial, ou trabalho documental; funciona em seguida, como uma novela substituta, tal como diz o de Grupo Mu. Na verdade, o passado está organizado tanto como um duplo do presente (ele o prefigura) e como um anti-presente: a notoriedade sucede ao anonimato; a realização sucede os longos trabalhos solitários e secretos. Porém, novamente a narrativa parece afundar antes mesmo de começar, já que o sucesso atual é conhecido imediatamente, mas, novamente, um desvio (o passado) que lhe dá sentido. Há um certo número de traços de aparência realista que são, de fato, os processos ficcionais, pois eles se baseiam nas figuras solidamente constituídas encontradas de uma biografia a outra. Margaret Thatcher torna-se primeira-ministra. *Le Matin* publicou uma fotografia antiga:

Naquela época, Margaret usava chapéu. Era dezembro de 1951, e neste dia, ela se casou com Denis, sem saber que se tornaria a primeira-ministra do sexo feminino na Europa Ocidental.

O contraste entre o futuro político brilhante e um passado menos espetacular é o principal eixo da biografia. “Ela tem orgulho de suas origens humildes. Efetivamente, seu pai era um pequeno comerciante”. Um outro eixo, sem dúvida, é sua constância e sua determinação “conservadora”, que por mil e uma imagens delimita seu percurso: “É uma mulher dura, que graças a uma vontade de ferro, soube se impor (...) amparada por uma fé quase mística na eficácia das leis do mercado (...). Ela adota uma posição reacionária sobre todas as questões da vida moderna e se mostra por sua oposição a (...) pena de morte, lei do divórcio etc.” Voltando ainda ao passado “nessa época, no final da

---

<sup>25</sup> Ver J. Gritti, « *Un récit de presse : les derniers jours d'un grand homme* », *Communications*, n°8, p.94-102 e grupo Mu « *Rhétoriques particulières* » *Communications*, n°16, p.110-124.

guerra, quase todos os estudantes eram de esquerda. Margaret aderiu aos conservadores” etc. Nessa biografia, como nas biografias em geral, a personalidade em questão é uma personagem heróica, marcada por um destino que lhe revela uma vocação particular (a “fé” de Margareth Thatcher: “Ela dizia que rezaria mais facilmente entre eles [os conservadores] que em outros partidos políticos”), ou uma “convocação” por um artifício do destino (a guerra, a deportação e a resistência foram para toda uma geração a “revelação” de seu destino). O que se segue depois é a repetição de combates e dos feitos segundo uma lógica em que a vida é, sobretudo, repleta de momentos decisivos: “J.L. Broly entrou na literatura depois de obter o primeiro prêmio Goncourt do pós-guerra (...). O primeiro romance impregnado de sua experiência na Resistência deveria ser seguido de uma longa série”.

Outros artifícios ficcionais contribuem para essa representação: a aparência física, por exemplo, é sistematicamente colocada em segundo plano diante das qualidades morais e intelectuais. Mas, o mais importante para nós talvez é que em tudo isso, a ascensão, o sucesso, os feitos são reforçados por um discurso narrativo “realista”: breves instantes do passado, precisões numéricas etc, reorganizadas por um locutor que “sabe” e que por isso, possibilita ver, enxergar do interior, a vida e a obra do personagem em questão. O realismo está na maneira pela qual os personagens parecem mostrar, eles mesmos, o que são, o que eles querem e o que fazem.

A biografia de Margaret Thatcher, que usamos como exemplo, mostra ainda outra forma de autentificação que é também um traço constante da escrita realista. É o que poderíamos chamar de “motivação psicológica”: sua vontade, sua fé, sua ambição não cumprem outro papel a não ser de preencher a trama. A motivação psicológica, a descrição do caráter e tudo que se relaciona a isso são uma justificativa *a posteriori* da organização funcional da narrativa. Em grande medida, é também o que permite transformar as realizações em conseqüências, ao contrário de uma causalidade, onde haveria somente sucessão. É por isso que continuamos a falar aqui de “personagens”, porque a caracterização psicológica e física organiza seu papel temático adequado a sua atuação.

### **Histórias paralelas**

Nos nos lembramos dos cinquenta mil hectolitros derramados sobre a via à Sète, após os atentados contra as adegas do departamento agrícola francês do qual Jean-Baptiste Doumeng é um dos principais acionistas.

Ao lembrar esse episódio, assim que ele dá uma informação sobre a greve de la Sica-Vins em Toulouse, o jornal retoma uma “história paralela”, que o leitor conhece ou presume-se que ele conhece. Novamente o efeito de autenticação que permite dizer que

Contrariamente ao que Doumeng esperava, o escritório do vinho, a solução milagrosa, não trouxe nada de concreto ainda. (Libertation)

Retomar histórias anteriores ou paralelas tem a mesma função que todos os nomes próprios e as citações, ele constitui o discurso “referencial” do qual nos fala Grimas, a referência ao real do qual o jornal tem necessidade para fundar seu discurso “objetivo”.

### **Temas e testemunhos**

O último procedimento principal que examinaremos aqui é aquele pelo qual o jornalista autentica um ato de palavra garantindo sua origem:

Eu vi sobre os passeios rostos sobressaltados quando os mineiros avançavam, traços marcados pelo trabalho, alguns de fisionomias graves, outros sorridentes caminhando ombro a ombro. (*L'Humanité*).

Ao final da manifestação, enquanto o *L'Humanité* “vê” a gravidade dos trabalhadores e emoção que eles produziam na população, tiveram início violentos incidentes: os pequenos grupos “autônomos” antes de destruir as vitrines do quarteirão da ópera, começam a ameaçar os policiais; o *Libération* o “viu” também; o jornalista não diz que ele viu, mas diz sob que ponto de visto isso se passava:

Eu estou do lado dos policiais, entre nós e os lançadores (de pedras etc) um buraco se abre à medida que a manifestação progride lentamente. Os policiais estão furiosos e se perguntam o que fazem ali. Um oficial agride seus homens para que eles não escapem. Um policial canta em voz alta para se encorajar (...). O confronto começou e não vai parar.

Quando todo outro meio de legitimação falha, o “estive lá, eu vi” do jornalista garante o enunciado e permite compreender o efeito produzido pela indicação

liminar: “de nosso correspondente” ou “do nosso enviado especial”. Isso é menos espetacular que a informação radiofônica ou televisiva transmitida ao vivo pelo enviado especial, uma vez que rádio e televisão acrescentam à isso, pelo som e imagem, barulhos, gritos e signos múltiplos que são como indícios do “real”; mas a manchete e a indicação do lugar que precede a correspondência na imprensa escrita criam um **horizonte de espera**: de imediato se espera qualquer coisa de particular que é precisamente a ilusão do real. É dizer também que esses elementos de introdução são os indicadores de “gênero”, uma vez que a identificação dele (reportagem, editorial, notas etc) cria esperas de tipos particulares. O rádio e, sobretudo a televisão, tem neste ponto, vantagem sob a imprensa escrita, porque eles se baseiam de imediato em códigos diferentes: o jornalista pode se valer de uma complementariedade semiótica constante: o barulho das explosões reforça o discurso sobre a guerra quando a cobertura é feita a distância. A voz acelerada do repórter esportivo reforça a imprecisão do lance que ele narra. Na imprensa escrita, existem as ilustrações e suas legendas, e se percebe que muitas vezes é o título ou artigo completo que servem de legenda para a fotografia. Mas existe aí, sobretudo o texto, que deverá ser “decodificado” para alcançar essa complementariedade estrutural que o padroniza.

### **A descrição**

O problema geral presente na descrição<sup>26</sup> pode se resumir na questão: como fazer com que essa realidade seja credível? Nessa questão, o jornalista possui apenas uma alternativa: descrevê-la. Mas essa alternativa levanta uma outra questão: como tornar credível a verdade da situação descrita? Como dar a ela autoridade? Como dar a ela o peso da realidade? As páginas anteriores já ofereceram um certo número de elementos de resposta. Retomamos essa questão apenas para mostrar de maneira mais sistemática a natureza e o papel da descrição em relação à narrativa.

### **A transmissão do saber**

De maneira pouco surpreendente, o jornal, evidentemente com particularidades específicas, empresta à escrita ficcional o modelo fundamental da constituição de uma descrição. Para “tornar credível”, a verdade do que diz, o jornalista opera uma espécie de “transformação realista” como diz Ph. Hamon. Ele passa de um modelo que poderia

---

<sup>26</sup> Ver J. Gritti, « *Un récit de presse : les derniers jours d'un grand homme* », *Communications*, n°8, p.94-102 e grupo Mu « *Rhétoriques particulières* » *Communications*, n°16, p.110-124.

ser resumido no enunciado: “eu jornalista, garanto a você, leitor que digo a verdade, dizendo que” a um outro modelo: “um personagem X, cujo status é indiscutível, presente no enunciado, participante da narrativa, diz que.” A maior parte do tempo, inclusive esse personagem X fala a um outro personagem Y, não informado. O segundo personagem pode ser tanto um outro autor da “realidade” ou tão somente o próprio jornalista, que realiza uma reportagem ou uma entrevista, que interroga, e que relata o conteúdo. Essa transformação na ilusão realista se baseia sobre o fato de que a fonte de informação que a viabiliza **se incorpora na narrativa** sob a forma de um personagem indiscutível. Seja esse personagem um ministro, um manifestante anônimo ou um jornalista, isso não influencia em nada a questão, uma vez que o jornalista, presente no enunciado, é ele próprio, um personagem do enunciado.

A psicose do informante vai indo bem. Alain e seu amigo Bernard examinam vigorosamente todos aqueles que fazem anotações ou tiram fotos: a gente desconfia, desde que um de nós (...); me fazem então jurar de nada dizer ao jornalista que está lá na outra extremidade do vagão. Você entende, a gente

suspeita dele. (*Libération*)<sup>27</sup>

Essa transformação é igualmente decisiva porque ela torna indispensável o recurso a personagens que se teria vontade de dizer *ad hoc*. O jornalista detém de fato um certo “saber”, que se manifesta na “montagem” narrativa por meio da **citação** de “personagens”.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> A retórica clássica se apegou muito à descrição na qual ela distinguia seis formas distintas. Ver R. Barthes, « *L'ancienne rhétorique* » em *Communications*, n°16, 1970, p. 172-230. Há mais de vinte anos, o desenvolvimento da linguística textual deu origem à inúmeros trabalhos. Ver em particular R. Barthes, « *l'effet du réel* », *Communications*, n°16; G. Grenette: « *Frontières du récit* » em *Figures II*, Paris, Seuil, 1971, p.91 sq; M. Riffaterre, « *Le poème come représentation* » *Poétique*, n°4 et « *Système d'un genre descriptif* », *Poétique*, n°9. Assinalemos um outro artigo, breve e muito esclarecedor, de Ph. Hamon, « *Qu'est-ce qu'une description ?* », *Poétique*, n°12, 1972, p.469 à 486, do qual participamos do processo.

<sup>28</sup> Essa cena não é tirada de qualquer “ocupação”, mas do registro da manifestação do dia 23 de março de 1979. Para facilitar a coerência de nossa proposta nas páginas que se seguem, nos vamos dispor de exemplos da narrativa dessa manifestação.

Sobre um caminhão azul, os jovens estão empoleirados. Os rapazes agitam suas bandeiras vermelhas, as garotas cantam a Internacional. Os que estão ao redor cantarolam “o norte que viver, o norte viverá”.

(*L'Humanité*)

Dessa maneira, o personagem não diz respeito ao real que ele tenta reproduzir, ele é a justificação *a posteriori* do saber do jornalista, ele é como diz Hamon “um provável viabilizador de um trecho narrativo”. Esse personagem é indispensável porque ele justifica uma fraseologia, ou porque ele autentifica uma denominação:

Frequentemente usando bonés, com rostos cobertos com lenços, brandindo bandeiras negras no ar e armados de bastões, os bandidos...

(*L'Aurore*).

Uma centena de militantes autônomos (...) eram fáceis de reconhecer: jeans, tênis, jaquetas de couro, bonés e lenços.

(*Le Matin*).

E o real nisso tudo? Gostaríamos de dizer que ele não é mais do que a posição das palavras um “mosaico linguístico”

Em todo caso, é com calma que esses homens, essas mulheres, esses jovens vindos de Lorraine do Norte e do Pas-de-Calais, de la Loire mas também de For-sur-Mer, mineiros do ferro e de carvão, se juntam aos professores e aos jovens estudantes, mas também aos trabalhadores dos hospitais, funcionários de banco e de seguradoras, os agentes dos correios, da E.D.F., da S.N.C.F., dos empregados da S.F.P, dos bombeiros, e mesmo os policiais civis...

(*France-Soir*)

A marca mais evidente do discurso realista na descrição é que o autor delega a ela seu status de emissor. Ao invés do saber ser transmitido diretamente do emissor jornalista ao destinatário leitor, ele transita entre outros dois actantes da comunicação, escritos no enunciado (dois personagens, do qual um informado é o emissor, e o outro, não informado é o destinatário).

Isso pode ser demonstrado no seguinte esquema inspirado em Ph. Hamon:

## QUADRO

Eis aqui um exemplo muito elementar: o jornalista do *Matin*, que segue o itinerário dos manifestantes vindos do norte, apresenta a viagem:

Os companheiros preferiram ir de ônibus: duzentos e quarenta eram de Valence, explica o militante.



**A descrição é um mise en scène do saber.** O discurso realista é um discurso “ostentador” do saber contido nas notas do jornalista ou em sua cultura; trata-se de mostrar ao leitor, fazendo-o circular pela e na narrativa:

O helicóptero sobrevoa o cortejo, uma sirene toca, estes são os alertas em Logwy. Uma mulher escreveu em um cartaz: nos pedem para ter filhos, eu tenho três. Qual será o destino deles?  
(*l'Humanité*)

Isso explica também a forte redundância desse discurso. Para que o personagem mediador do saber seja credível, é necessário que sua qualificação, sua caracterização seja manifesta. E ela só poderá ser de maneira redundante por uma grande possibilidade de conteúdos assertivos.

Georges Marchais sorridente, casaco de tweed, escondendo sua echarpe tricolor de eleito Val-de-Marne, distribui dedicatórias. Um jovem menor de Loire agita seu maço de cigarros autografado pelo secretário geral do partido comunista.  
(*France-Soir*)<sup>29</sup>

### **Funções, qualificação e Léxico**

No fundo, a maior parte das funções narrativas dos personagens ao longo do texto não são mais do que pseudo funções: elas equivalem a uma qualificação. E para alguns desses personagens, elas são quase qualificações permanentes. A passagem descritiva dessa forma, desdobra diante do leitor o paradigma atual ou virtual das atividades de um personagem, as partes de um todo, os objetos de um tipo de cenário ideal. É por isso inclusive existem cenas típicas, decoração típica que, no limite, fazem da descrição um inventário da situação. Eis por exemplo o cenário inicial da manifestação; não é nada além do que a expansão da palavra “quermesse” que inclusive figura no título, é o inventário de uma festa popular:

Montreuil, Pantin, Saint-Denis, Ivry et Saint-Ouen haviam se enfeitado para a festa. Havia bandeirinhas coloridas, o sol de primavera, alto-falantes, as

---

<sup>29</sup> Por ter participado de um certo número de enquetes e reportagens, nos sabemos também que a reconstrução é de fato uma “montagem”, efetuada a partir de fragmentos de entrevistas, de episódios descontínuos, de anotações esparsas etc.

canções de Jean Ferrat, as garotas maquiadas, as latinhas de cerveja e sanduíches, uma excitação incomum.

*(France-Soir)*

Mesma coisa ainda quando os manifestantes chegam e o cortejo se posiciona:

Há silêncio da praça da igreja até Pantin (...) as bandeirinhas são desdobradas e os botons são distribuídos. Cartões postais são vendidos. Trabalhadores da siderúrgica são procurados, verifica-se o itinerário. A polícia se posiciona. Os adesivos são colados, os balões são enchidos.

O que se descreve? Um objeto, uma situação, ou um personagem. No texto, o objeto, a cena ou o personagem, são somente a soma de várias ocorrências (suas partes, como acabamos de ver); pode-se também considerar o objeto como um órgão que se define a partir de elementos que se forma no interior (os slogans, os “momentos” e os “movimentos” da manifestação) ou no exterior desse órgão (as reações, as continuidades, as consequências).<sup>30</sup>

R. Barthes deu uma excelente definição disso, mostrando que o legível não é mais que o desdobramento de um nome: a descrição aparece então como desenrolar de paradigmas virtuais da linguagem “o que é uma sequencia de ações? o desdobramento de um nome “entrar”? Eu posso desdobrar em “se anunciar” e “penetrar” (...). Inversamente constitui a sequência é encontrar o nome: a sequência é o equivalente do nome (...). As vezes dois sistemas de camadas tornam-se necessários. O primeiro decompõe o título (nome ou verbo) de acordo com os momentos que os constitui (começar, parar e partir). O segundo agrega a palavra nuclear as ações vizinhas. Esses sistemas, um analítico, o outro catalítico, um de definição e outro metonímico, não fazem outra lógica se não a do já visto, já lido, já feito: a lógica da empiria e da cultura.”<sup>31</sup> Se o texto do jornal se mostra ser frequentemente mais marcado pelos estereótipos do que as grandes obras da literatura, é simplesmente porque a característica de uma grande obra é organizar para o leitor o que pela sequencia parecerá como o já visto e o já lido. É também na medida em que o jornal se baseia no conjunto de textos já lidos que ele se torna mais “legível”. A força de alguns jornais e de alguns jornalistas está em impor, em certos momentos, uma forma de descrição e uma forma de

<sup>30</sup> Os atores não são inventados, mas sua constituição em personagem da narrativa é de fato uma “criação” literária, uma “ficção”.

<sup>31</sup> O “saber” do jornalista se exprime aqui duplamente: pela indicação do écharpe que G. Marchais “esconde” et que deveria então estar invisível, e pela atividade de dedicatória, nomeada e depois mostrada: belo exemplo de redundância.

narrativa que outros jornais e outros jornalistas vão repetir<sup>32</sup>, porque, em determinado momento um jornal ou um jornalista inventou uma forma discursiva que para o leitor parece mais adequada de “dizer” o real. Sem dúvida não devemos nos inquietar diante da repetição no jornal, pois é isso também, e talvez sobretudo, o que o leitor pede ao jornal: a possibilidade de conhecer aquilo que ele já conhece. Eis o exemplo da *mise en scène* no *Aurore* de um casal que se acredita enfeitado:

Toda noite, ela sobressaltava assustada, trémula, suando, o sangue congelava. Os móveis mexiam, os pratos tremiam nas prateleiras, o assoalho que rangia e crepitava como se estivesse sendo atingido por pequenas pedras.

### **A inserção da descrição na narrativa**

Para finalizar esta análise da descrição é necessário ainda responder três questões: como a descrição se insere na narrativa. O jornalista, como já afirmamos, não pode aparecer no seu enunciado, se não como o espectador ou destinatário de um saber que a ele é endereçado. É então um personagem, como vimos, que deve se encarregar do saber e da descrição. Isso significa que o personagem tem duas atitudes possíveis: a mais simples é a do espectador ou de testemunha: ele viu. É também a que cabe melhor na assimilação pelo jornalista do personagem em sua narrativa. Ele é testemunho dela. A descrição deve então ser sentida pelo leitor como focalizada a partir do olho do personagem que dela se encarrega. Assim que o jornalista hesita em aparecer em cena, lhe é sempre possível de se esconder usando o recurso do sujeito oculto, ou recurso da passividade: “alguma coisa que se deixa ver”.

O real parece então prescindir de um efeito de passividade ou de receptividade que seria a estrutura-ideal do jornal; o jornal se apresenta como uma tela afetada pelo mundo, um mundo que existe sem ele. Daí, a abundância já assinalada anteriormente, de situações em que o jornalista se contenta em parecer dizer o que os outros lhe dizem ter visto ou escutado. O mesmo efeito é produzido no jornal televisivo, uma vez que o apresentador olha para uma tela dentro de outras telas, nas quais imagens lhe são “enviadas”. Para que haja o “real”, imagem ou texto, é necessário que ele dê a impressão de ser “recebido” e que aquele que o transmite dê a impressão de ser

---

<sup>32</sup> Legenda do *Aurore*: “3 comissarios, 20 guardas municipais, 25 C.R.S. e 20 agentes de policia feridos: é o primeiro relatorio do motim. 27 prisões, 130 lojas saqueadas, carros incendiados”.

“afetado” por ele (isso supõe um desconhecimento pelo jornalista da sua própria enunciação).

Meio dia e eles estão às portas. São milhares, vindo de Saint-Denis, de Pantin, de Montreuil, de Ivry e de Saint-Ouen (...). As 16h todos estão em ordem de marcha (...), eles são milhares a avançar em grupos.  
(*L'Humanité*)

A segunda atitude possível do personagem é falar: é o caracteriza por princípio o homem político, é também o que opõe a competência do emissor e a incompetência do destinatário. Após o testemunho têm-se então o expert. No caso dessa manifestação, a avaliação dos danos inscrita na legenda é frequentemente responsabilidade, na narrativa, de uma palavra oficial (comunicado da polícia no *Aurore*, por exemplo).

Existe de fato uma terceira atitude possível onde o personagem atua sobre o objeto em descrição; mas enquanto a televisão, por exemplo, pode fazê-lo sem dificuldade<sup>33</sup>, a imprensa escrita não, a despeito da fotografia; ela tem que recorrer ao olhar da testemunha e em seguida a sua palavra, ou ao saber do expert e de novo a sua palavra.

Mas isso indica que a descrição vai recorrer a temas obrigatórios: a descrição do meio, da decoração, o lide da matéria, o recurso a personagens típicos ou as cenas típicas<sup>34</sup>, a indicação de motivações psicológicas que nos já identificamos, são assim signos de demarcação, signos introdutórios que constituem, de certa maneira, uma temática “vazia”, já que seu papel é evitar a ruptura da tessitura narrativa. Evidentemente, no final da descrição reencontra-se uma temática correspondente, igualmente vazia e igualmente obrigatória, que tem uma simples função conclusiva.

A praça de Opéra é completamente saqueada: cacos de vidro, tampas de bueiros abertos, garrafas quebradas, etc...  
(*Aurore*)

Nós podemos identificar o “etc” que finaliza o “tema conclusivo” no *Aurore* porque ele indica também que o jornalista chegou ao fim das suas possibilidades

<sup>33</sup> S/Z, o.p, p.88-89.

<sup>34</sup> A força de um jornal não vem somente da sua tiragem, mas do impacto que ele tem sobre os outros jornais: há mais de dez anos, todos os jornais foram influenciados pelo estilo *Libération*.

descritivas. Isso reforça evidentemente o que dizíamos antes sobre a natureza da descrição: a descrição é um “conjunto lexical metonimicamente homogêneo cuja extensão é ligada ao vocabulário disponível do autor, não ao grau de complexidade da própria realidade; antes de tudo é ela é uma nomenclatura de fechamento mais ou menos artificial em que as unidades lexicais constituintes são de uma previsibilidade maior ou menor de aparição”.<sup>35</sup>

### **A relação entre a descrição e seu objeto**

Isso coloca uma segunda questão a qual é necessário responder: qual a relação ente o objeto a ser descrito e a sua descrição?

Cinco cortejos, cinco rios que convergem em direção a praça da República  
(*l'Humanité*)

Esse é o modelo privilegiado da descrição: a homologação de dois conjuntos lexicais. No fundo, a descrição não é fundamentalmente diferente de um funcionamento de um dicionário: trata-se de colocar em equivalência uma denominação ou uma expansão.<sup>36</sup> Mas no jornal como também na literatura, as metáforas e as comparações tem a mesma lugar função que as referências têm no dicionário.

O leque de possibilidades é considerável e limitado somente pela legibilidade que se espera: o jornal não pode então, por exemplo, descrever um termo técnico valendo-se de outros termos técnicos: ele utilizará predicados qualificativos ou explicativos. Porém o retrato de um personagem (nos acontecimentos fortemente previsíveis) pode acomodar metáforas situadas a uma grande distância semântica, porque isso torna possível escapar da banalidade sem prejudicar a compreensão; pois é sempre a compreensão que é priorizada no jornal. Esse é o porquê de ele facilmente e necessariamente recorrer ao estereótipo, ao clichê, ou no limite à pura nomenclatura tautológica, tendo como princípio o fato de que o tema introdutório seja perfeitamente identificável. Isso pode ser percebido na primeira página do *Aurore* no início do relato dessa manifestação:

---

<sup>35</sup> Ela pode mostrar, sem mediação aparente, os enfrentamentos entre a polícia e os manifestantes. Ela pode mostrar os negociadores assinando o acordo, ou um condutor de trem no comando do T.G.V.

<sup>36</sup> Pensemos por exemplo nas descrições dos processos em curso de Assise, que a legislação proibiu fotografar, gravar ou filmar.

Paris carnavalesca, Paris bagunçada, Paris amotinada, Paris das vitrines trincada, das lojas saqueadas e de seguranças linchados. Linchados pela escória dos subterrâneos que a manifestação de MM. Séguy, Marchais e Mitterrand permitiu novamente sair de seus esgotos.

### **Função da descrição**

A última questão colocada acerca da descrição diz respeito a sua função na narrativa. Nós mostramos que, de fato, a descrição de um objeto, é de certa maneira um paradigma: o objeto descrito aparece na descrição como uma lista dos elementos que o constitui. A questão então é simples. Qual a relação existente entre a narrativa que é fundamentalmente sintagma e a descrição que é um paradigma? Nossa reflexão nos conduz a uma resposta simples: se a narrativa pode ser definida como o “sentido que se transforma” a descrição é o momento em que a narrativa se detém para que o sentido possa ser armazenado: **a descrição é a memória da narrativa.**

A ligação entre as duas é assegurada pelas interrupções ou pelas continuidades mais simples que já foram exaustivamente analisadas sendo inútil insistir nisso. São as formas que tendem a antropomorfizar os objetos descritos; assim as formas verbais estendidas como gerúndio e o imperfeito (“os caminhões desfilavam”); assim igualmente o retorno às formas pronominais (“o cortejo se enriquecia de siderúrgicos alemães”). Existem outros que nos parecem assegurar uma ligação mais sutil, são os que conduzem a uma “contaminação” da descrição pela narrativa: daí o uso de marcar claramente narrativas (em seguida, depois, a medida que) no lugar das marcas topológicas que deveria reencontrar (a frente, atrás, a direita, a esquerda etc). A unidade do texto é então assegurada e a descrição não é mais somente um suspense na narrativa, ela é também um agente de sua organização.

“Toda descrição é um olhar. Poderia se afirmar que o enunciador antes de descrever se põe a janela não somente para ver melhor, mas para compor, com o que vê, o seu próprio quadro: a fresta faz o espetáculo”. Esta é a aposta sobre a qual repousa a atitude realista, é necessário a princípio transformar o real em um objeto pintado (a moldura do quadro, o caderno em que o jornalista faz suas anotações) e em seguida recopiá-lo, pois o realismo não consiste em copiar o real, mas em copiar uma cópia (uma representação) do real.

O realismo sem o qual a informação de nossos dias não seria credível repousa sobre uma ilusão linguística: a de que uma língua que poderia estar ao serviço

de uma função referencial, uma língua cujo signos seriam substitutos das coisas. A descrição é seu agente mais importante, mas ele, o real, comporta duas tendências que não são fáceis de equilibrar; a primeira mais espontânea é “horizontal”, como afirma Ph. Hamon: é o desenvolvimento dos paradigmas lexicais. Ela é essencial à compreensão porque é quem conduz a proliferação de temas “verossimilhantes”, ela assegura a comunicação, pois ela retoma a uma competência comum do jornalista enunciador e do leitor.

Mas ela conduz a tautologia, ao descontínuo, a morte da narrativa. A outra tendência é mais difícil de definir; a partir de R. Barthes, nos gostaríamos de dizer que ela não é desbobramento, mas desvelamento: consiste em decipitar, à decifrar os mesmo signos. E essa tendência reintroduz a narrativa, pois ela é uma busca pelo saber.

Não há motor mais possante para o realismo da informação do que isso, e somente isso funda a atividade do jornalista: buscar o conhecimento e dar à conhecer. Não há nenhuma reportagem, nenhuma pesquisa, que não coloque ao seu autor a questão sempre nova, como eu vou dar a conhecer a informação e fazer como que ela seja compreendida. Pois o jornalista sabe muito bem que seu leitor somente acreditará, pensará saber, pelo tanto que ele acredita no que vê.

Para dar a ver, para dar a conhecer, o jornalista se afasta dos procedimentos da ficção somente para reintroduzi-los. Feito isso ele dá garantias em relação ao “real”; e o “real” lhe serve de álibi.

Não há informação que não busque afirmar “o que é”; mas “o que é” é somente “o que o jornalista sabe”. Assim ele busca transmitir pelos modos que vimos, e existem outros, ele mostra ao leitor uma verdade que ultrapassa em muito o que propõe. Essa verdade reside na confusão que funda esse propósito, que é a assimilação do real pelo saber que se possui do objeto descrito.

#### Notas

1. P. Valéry, « *Autour de Corot* », *Œuvres Complètes* Paris, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1960, t. II, p. 1364. No fundo, é a mesma crítica que encontramos desde o século XVIII. Cf Marmontel: “É uma invenção moderna, que não aprovam muito, ao que me parece, nem a razão, nem o gosto (...) nenhuma unidade, nenhuma ordem, nenhuma correspondência; existem belezas, eu acredito, mas belezas que se destroem por sua sucessão monótona ou por sua montagem

- discordante”. Encyclopédie méthodique. Grammaire et Littérature, art. “Descriptif” Paris, Panckouke, 1782.
2. Cf. O desenrolar que deu origem à emissão televisionada de Michel Polac, na qual os jornalistas de Charlie-Hebdo, bêbados, fizeram um espetáculo fora do comum. É basicamente o mesmo debate ao qual o século XVII se rendia, sobre o “verossímil (provável)”; assim Scudéry dizendo de *El Cid* que ele “é tão provável quanto uma mulher de honra casar com o assassino de seu pai”, ou Bussy-Rabutin que “a confissão de Mme de Clèves ao seu marido é extravagante é só é possível em uma história verdadeira”. Cf. G. Gennette, « *Vraisemblance et motivation* », *Communications*, nº11, 1968: “a extravagância é um privilégio do real”.
  3. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.173.
  4. Cl. Duchet, « *Pour une sociocritique, ou variation sur un incipit* », *Littérature* nº1, fevereiro 1971, Paris, Larousse.
  5. “Intuitivamente, o discurso realista se definiria sobretudo, negativamente, por um não-estilo, e o efeito de real como um elo por conta da estrutura, como um resíduo não-integrado aos modelos descritivos”. Philippe Hamon, « *Un discours contraint* », *Poétique*, nº16, 1973.
  6. *Essais de la linguistique générale*, o.c., p. 62-63.
  7. Id., p.244.
  8. Id., p.63.
  9. Sobre isso, ver Ph. Hamon, « *Un discours contraint* », o.c., p. 421.
  10. Os trabalhos sobre o romance realista fornecem exemplos impressionantes sobre isso. Cf. *Poétique* nº16 e em particular, o artigo inaugural de Ph. Hamon que faz uma síntese notável, as análises de H. Mitterand e J. Dubois sobre *Germinal* e o início dos romances de Zola, o de H. Lafon sobre a obra de Crébillon et o de J. Neefs sobre *Madame Bovary*.
  11. Os trabalhos sobre as artes figurativas mostram a mesma coisa: “O espaço e o tempo figurativo remetem não às estruturas do universo físico, mas àquelas do imaginário. As correspondências existentes entre os elementos se medem em termos não de exatidão, mas de coerência”, P. Francastel, *Etudes de sociologie de l’Art*, p.118.
  12. J. Dubois, “*Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste*”, *Poétique* nº16, o.c.
  13. “Sonavam as onze horas na Bolsa quando Saccard...”, Zola, *L’argent*.
  14. J. Dubois, “*Surcodage et protocole*”, o.c., p.497.
  15. Ver J. Gritti, « *Un récit de presse : les derniers jours d’un grand homme* », *Communications*, nº8, p.94-102 e grupo Mu « *Rhétoriques particulières* » *Communications*, nº16, p.110-124.
  16. A retórica clássica se apegou muito à descrição na qual ela distinguia seis formas distintas. Ver R. Barthes, « *L’ancienne rhétorique* » em *Communications*, nº16, 1970, p. 172-230. Há mais de vinte anos, o desenvolvimento da linguística textual deu origem à inúmeros trabalhos. Ver em particular R. Barthes, « *l’effet du réel* », *Communications*, nº16; G. Grenette: « *Frontières du récit* » em



- Figures II*, Paris, Seuil, 1971, p.91 sq; M. Riffaterre, « *Le poème come représentation* » *Poétique*, n°4 et « *Système d'un genre descriptif* », *Poétique*, n°9. Assinalemos um outro artigo, breve e muito esclarecedor, de Ph. Hamon, « *Qu'est-ce qu'une description ?* », *Poétique*, n°12, 1972, p.469 à 486, do qual participamos do processo.
17. Essa cena não é tirada de qualquer “ocupação”, mas do registro da manifestação do dia 23 de março de 1979. Para facilitar a coerência de nossa proposta nas paginas que se seguem, nos vamos dispor de exemplos da narrativa dessa manifestação.
  18. Por ter participado de um certo numero de enquetes e reportagens, nos sabemos também que a reconstrução é de fato uma “montagem”, efetuada a partir de fragmentos de entrevistas, de episodios discontinuos, de anotações esparsas etc.
  19. Os atores não são inventados, mas sua constituição em personagem da narrativa é de fato uma “criação” literaria, uma “ficção”.
  20. O “saber” do jornalista se exprime aqui duplamente: pela indicação do écharpe que G.Marchais “esconde” et que deveria então estar invisivel, e pela atividade de dedicatoria, nomeada e depois mostrada: belo exemplo de redundancia.
  21. Legenda do *Aurore*: “3 comissarios, 20 guardas municipais, 25 C.R.S. e 20 agentes de policia feridos: é o primeiro relatorio do motim. 27 prisões, 130 lojas saqueadas, carros incendiados”.
  22. *S/Z*, o.p, p.88-89.
  23. A força de um jornal não vem somente da sua tiragem, mas do impacto que ele tem sobre os outros jornais: ha mais de dez anos, todos os jornais foram influenciados pelo estilo *Libération*.
  24. Ela pode mostrar, sem mediação aparente, os enfrentamentos entre a policia e os manifestantes. Ela pode mostrar os negociadores assinando o acordo, ou um condutor de trem no comando do T.G.V.
  25. Pensemos por exemplo nas descrições dos processos em curso de Assisse, que a legislação proibiu fotografar, gravar ou filmar.
  26. Ph.Hamon. « *Qu'est-ce qu'une description ?* », o.c., p.477.
  27. Descrevendo os conflitos que opõem Israel e os Palestinos, *Libération* defini as bombas à fragmentação, como faria um dicionario. Assim, a bomba “MK 20-Rockeye” utilizada por Israel pesa “227kg” e contém 247 granadas ou pequenas bombas que explodem ao contato”. Em contrapartida, o “falconet” é um “lança-granadas individual cuja munição contém uma duzia de dardos anti-pessoal, dispersos na explosão do projétil que os contém”. A descrição-definição é também uma especialidade du *Monde*, todo leitor sabe muito bem disso.
  28. R. Barthes, *S/Z*, o.c., p. 61.