

## ROLAND BARTHES EM VERDADE

Camillo Cavalcanti (UESB)  
[camillo.cavalcanti@gmail.com](mailto:camillo.cavalcanti@gmail.com)

### RESUMO

Este artigo explicita perfil de Roland Barthes, desde jovem até velho. Especialmente *O grau zero da escrita* (1953), *Introdução à análise estrutural da narrativa* (1966) e *Aula* (1977). Nessas três fases, vários enganos prejudicam argumentos e conclusões, apesar das muitas virtudes. Roland Barthes, depois de sua passagem pelo Estruturalismo, retornou ao primeiro tipo de abordagem porque, no final, escolheu a hermenêutica. Mas a hermenêutica solitária não é suficiente para estudar a Literatura: ela precisa de outros procedimentos advindos da Filologia e suas áreas de conhecimento. Por outro lado, o Estruturalismo, embora dentro das dimensões linguísticas e teórico-literárias, propõe abstratos esquemas parafrásticos inaptos a descobrir a verdadeira estrutura da obra literária e seu sistema, a Literatura. Pensar num mundo de Guerra Fria não é fácil; daí, os erros de Barthes resultantes dessa extrema opressão. O pensamento de Roland Barthes foi deveras pressionado pela ideologia de esquerda, dificultando seu aperfeiçoamento.

### Palavras-chave:

**Crítica. Epistemologia. Estruturalismo. Teoria Literária.**

*“A estruturalice nacional se proclama revolucionária. Como certos vanguardismos paranoicos, que, por mais que se digam ferozmente antiacadêmicos, jamais conseguiram disfarçar sua natureza de subversõeszinhas tão vazias quanto ritualísticas, sempre consentidas, quando não programadas, pelo establishment cultural, o estruturalismo corteja a fraseologia da ruptura. Contudo, por trás dessa belicosidade ideológica, podemos vislumbrar uma conivência bem conformista.” (José Guilherme Merquior)*

Roland Barthes é sem dúvida o nome mais influente na Crítica Literária durante o século XX, pelo menos no Brasil. De maneira que eu não poderia deixar de me posicionar, aproveitando o ensejo para levantar alguns problemas de sua obra e, mais grave, os enganos de sua recepção no Brasil durante o século XX.

Ele se inscreve nas vicissitudes novecentistas cujo triste panorama aparece no final de sua vida (1977):

É, com efeito, de poder que se tratará aqui, indireta mas obstinadamente. A “inocência” moderna fala do poder como se ele fosse um: de um lado, aqueles que o têm, de outro, os que não o têm; acreditamos que o poder fosse um objeto exemplarmente político; acreditamos agora que é também um objeto ideológico, que ele se insinua nos lugares onde não o ouvimos de início, nas instituições, nos ensinos, mas, em suma que ele é sempre uno. E, no entanto, se o poder fosse plural, como os demônios? “Meu nome é Legião”, poderia ele dizer: por toda a parte, de todos os lados, chefes, aparelhos, maciços ou minúsculos, grupos de opressão ou de pressão: por toda parte, vozes “autorizadas”, que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância (BARTHES, 2004, p. 10-1)

A semiologia deslocou-se depois disso, coloriu-se diferentemente, embora conservando o mesmo objeto, político - pois não existe outro. Esse deslocamento fez-se porque a sociedade intelectual mudou, quando mais não fosse pela ruptura de maio de 68. Por um lado, trabalhos contemporâneos modificaram e modificam a imagem crítica do sujeito social e do sujeito falante. Por outro lado, evidenciou-se que, à medida que os aparelhos de contestação se multiplicavam, o próprio poder, como categoria discursiva, se dividia, se estendia como uma água que escorre por toda parte, cada grupo opositor tornando-se por sua vez e à sua maneira, um grupo de pressão, e entoando em seu próprio nome o próprio discurso do poder, o discurso universal (BARTHES, 2004, p. 34)

Fugindo, quanto pôde, dos vícios de seu tempo, Roland Barthes integrou uma importante renovação – o Estruturalismo francês – cujo predecessor – o New Criticism – foi sonogado pelas ideologias. O extremismo ideológico fez surgir na França, pelas mãos do imigrante Tzvetan Todorov, o anacronismo dos formalistas russos (popularizados apenas na década de 1970, o que sufocou seu potencial revolucionário), fazendo frente aos *new critics*. E esta missa satânica destinada a endemoniar os Estados Unidos foi rezada também aqui, na base de lhes caluniar pelos erros e lhes sonegar os méritos. *O mea culpa*, de Roland Barthes, foi curto e sutil: “Se, por não sei que excesso do socialismo ou da barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que deveria ser salva” (BARTHES, 2004, p. 18).

Mesmo sonogado pelo estruturalismo francês, o New Criticism o antecedeu em termos teóricos. Leia-se, na *Practical Criticism* (1929), de I. A. Richards, o protótipo dos semas:

The *original* difficult of all reading, the problem of *making out the meaning*, is our obvious starting-point. The answers to those apparently simple questions: “What is a meaning?” “What are we doing when endeavour to make it out?” “What is it we are making out?” are the master-keys to all problems of criticism. [...] The all-important fact for the study of literature - or any other mode of communication - is that there are several kinds of meaning. [...] the Total Meaning we are engaged with is, almost always, a blend, a combination of several contributory meanings of different types. Language - and pre-eminently

language as it is used in poetry - has not one but several tasks to perform simultaneously. (RICHARDS, 1964, p. 180) (grifos na fonte)

Aliás, trata-se de um entendimento mais aberto e dinâmico sobre a significação, pois, embora sem categorias definidas, Richards já percebia que o sentido é intercomunicante na frase, jamais preso a listas de semas dentro de uma palavra. Dessarte, antecedendo os *Ensaios de Semiótica Poética* de A. J. Greimas (quando este tentou se livrar do aprisionamento intrapalavrapelo quimérico esquema pressuposto), Richards já identificava a relação entre sentido e sintaxe:

In most poetry the sense is as important as anything else; it is quite as subtle, and as dependent on the syntax, as in prose; it is the poet's chief instrument to other aims when it is not itself his aims. (RICHARDS, 1964, p. 191)

O New Criticism também não admitia terminar a análise literária na paráfrase, o que imediatamente leva a crítica ao formalismo, isto é, à procura dos códigos inerentes à forma:

But to say this – and here is the distinction we have to note – is not to say that we can wrench the sense free from the poem, screw it down in a prose paraphrase, and then take the doctrine of our prose passage, and the feelings this doctrine excites in us, as the burden of the poem. (RICHARDS, 1964, p. 191)

Essa guerra ideológica impediu o vigor de pensamento no séc. XX.

Observando os resultados do estruturalismo francês, descortinam um objetivo tautológico. A paráfrase que formulou não foi prosaica, e sim esquemática (infelizmente longe dos códigos estético-formais), conforme demonstram inúmeros textos de vários autores. Acabaram servindo à ideologia – por exemplo, “A Revolução da Palavra Poética”, de Julia Kristeva – ou entregando-se ao enredo. Dentre estes, “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa” e *Elementos de Semiologia* (1964 artigo, 1965 livro), ambos de Barthes:

(*Introdução à análise...*): Há pois ao mesmo tempo uma sintaxe interior às sequências e uma sintaxe (sub-rogante) das sequências entre elas. O primeiro episódio de *Goldfinger* toma deste modo uma forma “estemática”:

Petição	Ajuda
Encontro Solicitação Contrato	Vigilância Captura Punição
Abordagem Interpelação	Saudação Instalação
Estender-a-mão apertá-la	soltá-la

Esta representação é evidentemente [sic] analítica. (BARTHES, 1972, p. 41)

(*Elementos de semiologia*): Lembremos que qualquer sistema de significação comporta um plano de expressão (E) e um plano de conteúdo (C) e que a significação coincide com a relação (R) entre os dois planos: E R C. Vamos supor agora que tal sistema E R C se torne, por sua vez, o simples elemento de um

segundo sistema, que lhe será extensivo; estaremos então às voltas com dois sistemas de significação imbricados um no outro, mas também desengatados, um em relação ao outro. Todavia, o “desengate” dos dois sistemas pode fazer-se de duas maneiras inteiramente diferentes, segundo o ponto de inserção do primeiro sistema no segundo, dando lugar assim a dois conjuntos opostos. No primeiro caso, o primeiro sistema (E R C) torna-se o plano de expressão ou significante do segundo sistema:

2	E	R	C
1	E R C		

ou ainda (E R C) R C. Trata-se do que Hjelmslev chama a *Semiótica conotativa*; o primeiro sistema constitui então o plano de *denotação* e o segundo sistema (extensivo ao primeiro)[.] o plano de *conotação*. Diremos, pois, que um sistema conotado é um sistema cujo plano de expressão é, ele próprio, constituído por um sistema significação; os casos correntes de conotação serão evidentemente constituídos por sistemas complexos, cuja linguagem articulada forma o primeiro sistema (é o caso da Literatura). (BARTHES, 1977, p. 95; grifos na fonte)

A recepção crítica de toda essa aventura terminológica no Brasil esteve e está crivada por insistentes e nefastas ideologias. A vontade de justificá-las e legitimá-las era tanta que forjou uma distinção *sui generis* entre New Criticism e Nova Crítica, diante da obrigação de engolir Afrânio Coutinho a seco.

Preparada desta maneira, a mentalidade brasileira seguiu à risca o molde internacional. E custou muito caro. As vicissitudes de um pensamento dividido entre o fanatismo de si mesmo e o ódio à alteridade impuseram grave miopia na leitura de todo o conhecimento. Neste ponto o Brasil deveria seguir um dos poucos conselhos sensatos da Antropofagia: deglutir gregos e troianos. O maior erro de interpretação foi querer salvar os erros de fontes. Tal angústia, travestida de militância, acarretou um problema epistemológico que hoje se constitui o abismo por onde caem as paixões, na falta de um saber que interrompa o processo.

Um dos principais erros de Roland Barthes atenta o cerne de seu pensamento, desde *O grau zero da escritura* (1953) até a *Aula inaugural* (1977) no Collège de France, transformando a análise literária em militância (novamente, a submissão ideológica):

(*O Grau Zero...*): não é necessário recorrer a um determinismo direto para sentir a História presente num destino das escrituras: esta espécie de frente nacional que conduz os acontecimentos, as situações e as idéias ao longo do tempo histórico, propõe no caso menos efeitos do que limites de uma escolha. A História, então, diante do escritor, é como o advento de uma opção necessária entre várias morais da linguagem; ela o obriga a significar a Literatura segundo possíveis que ele não domina (BARTHES, 1974, p. 117-118)

(Aula): Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível (BARTHES, 2004, p. 15-16)

A fase intermediária de Roland Barthes, que se caracteriza por contundente diferença com relação ao início e ao fim de carreira, é marcada pelo envolvimento com o Estruturalismo francês. Podemos estabelecê-la aproximadamente entre “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa” (*Communications*, 1966) e *O prazer do texto* (1973).

Nessa fase, Roland Barthes acreditava na supremacia - acima da arte literária - daquilo que ele, por ser francês, chamava *récit* (termo que transpunha a confusão entre língua e História lá de *O grau zero*). Piorando a situação, o erro epistemológico de fonte foi absorvido por um erro ideológico de tradução: *récit* foi lido como narrativa literária, quando significa o relato. De maneira que um depoimento na delegacia é *récit*, um pronunciamento de governo é *récit*, o telejornal é *récit*, e a lista é interminável. Claramente se opunha ao conceito de poesia, sobre a qual, aliás, os estruturalistas, inclusive e principalmente Barthes, se recusaram a estudar ou estudaram como um dos famigerados *récits*:

O estudo do objeto verbal, antes que do objeto artístico, passou a desenrolar-se, cada vez mais nitidamente - e conforme a profetização de Ferdinand de Saussure - no vasto recinto de uma semiologia geral. Esta nova ciência preocupa-se fundamentalmente com os discursos-signos. A literatura, enquanto objeto estético, escapa ao seu interesse. “Para a semiótica - diz Julia Kristeva -, a literatura não existe”. Ela é simplesmente uma *prática semiótica particular*, com a vantagem de tornar mais apreensível que outras práticas a problemática do sentido, dado central da nova semiótica. Paradoxalmente, no momento de sua negação, a literatura ressurge como uma prática semiótica superdotada. O raciocínio de Julia Kristeva prossegue: a literatura não tem interesse senão na medida em que é considerada em sua irredutibilidade aos objetos da linguística normativa, o que significa dizer, enquanto discurso codificado e denotativo. Daí a adoção do termo *escritura*, para denominar o texto como produção. (PORTELLA, 1974: p. 46) (grifo na fonte)

E, numa vingança infantil, quiseram corrigir Aristóteles do seu elitismo iâmbico ou dactílico ao preço de condenar a vítima versificada, a poesia mesma (e a literatura *mutatis mutandis*). Lembremos, por favor, a definição de *récit*, dada pelo próprio Roland Barthes:

Inumeráveis são as narrativas (*récits*) do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes,

como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas (*récits*): a narrativa (*récit*) pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; (*il, lerécit*) está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa a própria história da humanidade. (BARTHES, 1971, p. 19)

Ora, ora, como se vê, a narrativa de que fala Barthes não é a narrativa que povoa a mentalidade brasileira sobre o termo, inclusive na área de Letras: narrativa, mesmo desacompanhada do adjetivo “literária”, é usualmente entendida no Brasil como gênero literário, isto é, a prosa literária (romance, conto, etc.), como se vê nas expressões “a narrativa de Alencar”, “a narrativa de Rosa”, “a narrativa clariceana”, etc.

Este problema epistemológico foi gravíssimo: a narrativa é narrativa literária e o adjetivo é pleonasma? A prosa é o gênero literário das modernas “epopeias” sem versos ou a prosa é qualquer relato, sendo então necessário o adjetivo na expressão “prosa literária”? A narrativa é prosa ou a prosa é narrativa, ou a questão não se põe? O que isso tem a ver com relato? Há um fantasma que ronda a cidade de Letras!.

Obviamente que tal confusão se refletiu na definição de literatura: todo *récit* é literário? Vamos ver o que é literatura para o jovem Barthes e o velho Barthes.

De começo, o futuro prócere do Estruturalismo adotava um horizonte abertamente hermenêutico, mas muito seduzido pela história. Nesta fase inicial, publicou *Michelet* (1954) e *Mythologies* (1957), mas é mesmo o livro de estreia, *O grau zero da escritura* (1953) que marcou esse período. O jovem Barthes associava à literatura:

Toda uma situação revolucionária. Eis, pois, o exemplo de uma escritura cuja função não é mais comunicar ou exprimir apenas, mas impor um além da linguagem, que é, ao mesmo tempo, a História e o partido que nela se toma. Não existe linguagem sem rótulo e o que é verdadeiro para o “PèreDuchêne”, o é igualmente para a Literatura. Esta também deve assinalar algo, diferente de seu conteúdo e de sua forma individual, e que é seu próprio fechamento, precisamente aquilo por que ela se impõe como Literatura. Daí um conjunto de signos dados sem relação com a ideia, com a língua ou com o estilo, e destinados a definir [...] uma linguagem ritual. Essa ordem sacral dos Signos escritos estabelece a Literatura como uma instituição e tende evidentemente a abstrair-la da História. (BARTHES, 1974, p. 117)

Nos limites desse artigo, não é possível concluir a leitura, mas surpreende que o não tenham feito. É Tzvetan Todorov quem diz, num título já contemporâneo: *A literatura em perigo* (2007; 2009). Aliás, realidade brasileira também, se lembrarmos a falta da literatura como disciplina autônoma na escola pública: é como se julgassem a física o patinho feio dos currículos de matemática. Se a literatura está em perigo, Barthes não foi lido: foi aventado.

Na primeira página supracitada do ensaio barthesiano, estão os fragmentos que sintetizam a compreensão de literatura segundo grandes nomes da Crítica Literária no Brasil: Afrânio Coutinho (“deve assinalar algo, diferente de seu conteúdo e de sua forma individual”), Antonio Candido (“essa ordem sacral dos Signos escritos estabelece a Literatura como instituição social”), Eduardo Portella (“cuja função não é mais comunicar ou exprimir apenas, mas impor um além da linguagem”), pedindo a licença de Afrânio Coutinho para as palavras barthesianas meio desconstruídas de sua expressividade baiana. A frase barthesiana encontra Afrânio Coutinho, ou antes o New Criticism, em *Que é a literatura?* (1979):

Desde que se aceite elaborar uma resposta tradicional, pode-se afirmar que, indiscutivelmente, a literatura, a expressão literária, é uma manifestação de tipo estético, de tipo artístico, ao mesmo nível que a pintura, a escultura, a música e, atualmente, o cinema. (BARTHES, 1981, p. 11)

Nesta fase madura, Barthes se encontrava com o New Criticism porque define *didaticamente* a expressão literária como *obra estética*. Em todo o caso, não foi o Barthes de 1979 que se immortalizou. Dois anos antes, estava assumindo a cátedra de sua Semiologia no Collège de France (publicada em 1978), ocasião em que novamente se vê sua opção ideológica, embora crescesse combatê-la:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visó,] portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é teatro. Posso, portanto, dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (BARTHES, 2004, p. 16-17)

De um homem que, já na velhice sóbria e laboriosa, conceitua literatura como qualquer texto e dois anos depois como destaque estético entre textos, só posso enxergá-lo contraditório. E foram suas contradições que envolveram a área de Letras durante o século XX, principalmente nos países filiados à mesma ideologia de Barthes, como é o caso do Brasil. Nos

países anglo-saxões, a Crítica já vencida essas contradições por meio da Teoria Literária: basta ver o trabalho lapidar de um Wolfgang Kayser na Alemanha (também em Portugal) e um René Wellek nos Estados Unidos. Enquanto isso, os países francesistas em geral agonizavam a crise insistindo no ensaio assistemático como acesso livre e gradativo à sistematização: infeliz engano. Até a Espanha, latina como a França, percebeu que o caminho não podia ser o disparate impressionista e apostou seriamente na Estilística, mesmo estagnando a meio caminho do que encontraram os alemães.

As contradições de Roland Barthes no final de sua vida (entre 1977 e 1979) são o corolário de suas vicissitudes iniciais. Sua gênese já apresenta tantos conflitos internos que chega mesmo a beirar o paradoxo, no pior sentido do termo: a insensatez. Voltemos então a *O grau zero da escritura*. Estávamos querendo saber, nos parágrafos anteriores, o que é Literatura para Barthes jovem. “Impor um além da linguagem” é “a História e o partido que nela se toma”. Contudo, a Literatura “tende evidentemente a abstrair-[se] da História”. Prosseguindo já fora do trecho citado, porém na mesma página: “é onde a História é recusada que ela [a Literatura] age mais claramente”. Afinal, a Literatura é História ou não? Ou será que Barthes pensava que a Literatura não era um além da “linguagem” (linguagem na concepção linguística que era de seu próprio pensamento)?

Esta foi a introdução que ele destinou para *O grau zero*. Basta começar a leitura das primeiras páginas do ensaio para as contradições se emaranharem drasticamente:

Ninguém pode, sem preparação, inserir sua liberdade de escritor na opacidade da língua, porque através dela toda a História se mantém, completa e unida à maneira de uma Natureza. (BARTHES, 1974, p. 121)

Como é, Roland Barthes? A História é um “impor além da linguagem” ou meramente se estaciona na língua? Virando a página, encontramos outro problema: “A língua, portanto, está aquém da Literatura. O estiloestáquasealém.” (BARTHES, 1974, p. 122). Agora, o “além da linguagem” já não é a História, mas o estilo; e a História, que era o “além da linguagem” passa a ser “aquém da Literatura”, pois se mantém na língua. Esse caos epistemológico representa um pensamento desorganizado e arredo à disciplina mínima, alastrando-se pelos países à época “subdesenvolvidos” de modo a instigar um José Guilherme Merquior a nomear essa dominação cultural como *Estruturalismo dos pobres* (1975), pois não havia sequer uma crítica ao material lido:



Graças ao “estruturalismo” no seio das humanidades estrepitosamente tornadas “científicas”, vinga e prospera o mais franco terrorismo terminológico. A seu lado, todavia, pontifica um não menor “terrorismo metodológico” (Starobinski). Pois o estruturalismo é o paraíso do Método; a nova crítica, por exemplo, se alimenta do mito do Modelo mecanicamente aplicável. Pós-graduandos incrivelmente ignaros, outrora incapazes, por simples analfabetismo, de empreender a interpretação de obras pejadas de referências culturais, agora se entregam sem nenhuma inibição à volúpia de aplicar a torto e a direito modelos “científicos” de análise. O Método está ao alcance de todos (em módicas prestações); e “o crítico é o seu método”, sentencia com fervor um dos mais recentes oficiais do culto estruturalista. A interpretação literária se converte numa espécie de gincana: o negócio é acumular as “leituras” segundo São Propp, São Greimas, São Todorov, São Genetteet caterva, a menos que se venere o guru supremo da sofisticação linguística, o staretz do M. I. T., Roman Jakobson, para quem poesia é pura combinatória verbal, e o único aspecto referencial extralingüístico digno de atenção na literatura se limita a sua relação com as demais artes. (MERQUIOR, 1975)

Muito provavelmente por causa dessa assistemática, Roland Barthes se destaca sobremaneira no seu momento estruturalista, pois o Estruturalismo é um apelo constante à sistematização, mesmo falhando em sê-lo. Eduardo Portella considera *S/Z* a obra monumental de Barthes, porque ali ele conseguiu pôr em prática o cabedal teórico do Estruturalismo que permanecia abstraído em elaborações intermináveis. Com isto concorda Vera Casa Nova:

A grande virada [de Roland Barthes] se realiza em *S/Z* (1970). Aí reside uma teoria e uma prática de leitura que ficariam na história da crítica literária e identificariam para sempre as teorias de leitura e de texto que se seguiram. / Estudando um texto de Balzac —*Sarrasine*— passo a passo, via lexias, estrutura sua leitura através de códigos presentes no conto. Vozes, citações, índices, signos, ironia, paródia, relato são alguns dos elementos analisados. A importância do signficante ganha espaço maior. (CASA NOVA, 2009, p. 32)

A melhor *explicação* que conheço da “análise textual”, que não é a *aplicação* contida no próprio *S/Z*, assinou Maria do Carmo Pandolfo (1979).

De modo que o futuro enjeite barthesiano, no fim da vida, ao seu estruturalismo - voltando a ser, como lá no começo, refém das ideologias pela defesa da Semiologia - foi um dos maiores erros individuais que orientaram negativamente o conhecimento geral de toda uma área do saber (Letras), dada a magnitude de Roland Barthes.

Esse momento de inflexão - ligando o jovem de *O grau zero* ao velho de *Aula* - estava prenunciado na fase intermediária (o

Estruturalismo), como outra infeliz decisão, vista, por exemplo, na “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa” (1966):

Muitos comentaristas, que admitem a idéia de uma estrutura narrativa, não podem, entretanto, se resignar a retirar a análise literária do modelo das ciências experimentais: eles preconizam intrepidamente que se aplique à narração um método puramente indutivo e que se comece por estudar todas as narrativas de um gênero, de uma época, de uma sociedade, para em seguida passar ao esboço de um método geral. Este projeto de bom senso é utópico. A própria linguística, que só tem umas mil línguas a abraçar, não o faz; sabiamente, fez-se dedutiva, e assim, desde aí, ela se constituiu verdadeiramente e progrediu (BARTHES, 1972, p. 21)

Os cientistas dizem ter escolhido a dedução como método por excelência. *Talvez* seja válida para ciências puramente abstratas como a matemática, mas para ciências que exigem observação de elementos naturais (incluindo os modificados pelo homem), declarar-se método dedutivo parece absurdo. Um biólogo, um físico, um médico utilizam um método indutivo, visto analisarem os dados à sua frente para concluir as “leis” (teses e postulados). Só não é preciso repetir a observação de teses já alcançadas, e talvez isto dê a falsa impressão de que existe um processo dedutivo, quando foi indutivo para quem as descobriu. A Linguística, por exemplo, *se deu conta* de que havia um sujeito em quase todas as frases: jamais inventou um sujeito para perseguir as frases (tanto é que reconhece as orações sem sujeito). De todo o modo, a opção de elaborar premissas por dedução para dominar os textos renunciou a volta ao ensaísmo assistemático porque o estruturalismo, como sistema deduzido, relegou o método indutivo à tarefa de Sísifo; em vez de assumi-la e ficar feliz, Barthes a abandonou sem entender o erro na raiz. E a crítica no Brasil o acompanhou.

Entretanto, a respeito da utopia no bom senso, creio que outras pessoas discordam de Barthes. É que, a meu ver, ele não teve condições históricas de pensar um método includente, pois a inclusão não era um conceito novecentista: pelo contrário, o século XX foi bastante hostil com a alteridade. Um método verdadeiramente includente pressupõe manejo de outros profissionais, completando seja as etapas do método, seja a abordagem do repertório por ventura extenso. Se a biologia introjetasse essa doutrina da sensatez utópica, teria abandonado a tarefa de examinar milhões de espécies e incontáveis seres vivos.

Eis então por que os métodos de análise literária foram rejeitados: não é certo vir com mordças teóricas (deduções) para ler a literatura; é preciso extrair, a partir de sua vitalidade, a teoria e o método. Ponto negativo do Estruturalismo, comum a quase todos os métodos conhecidos. Por

ser uma ciência muito jovem, a análise literária pôde observar as vicissitudes dessa prática dedutiva e recusou, com razão, o método, porque ele se pressupunha sempre dedutivo, isto é, inapropriado, maquínico e opressor. Hoje, cabe repensá-lo.

Quanto à questão metodológica, de novo Barthes cai em contradição. Se até aqui ela o atrapalhou, neste ponto o ajudou a mitigar os malogros do raciocínio dedutivo. Continuemos na “Introdução à Análise Estrutural...”. Ora, dedução que depende de observação constante da narrativa *Goldfinger* (uma das aventuras do James Bond) não é tão dedutiva assim.

O baluarte da Escola Prática de Altos Estudos elaborou quatro categorias básicas - núcleos (ou catálises), índices (ou informantes), indícios, e funções cardinais - para ler “as unidades do nível funcional” (BARTHES, 1972, p. 35). A melhor aplicação desse sistema, até onde sei, está no livro *Técnicas de análise textual* (1981), cujo título - pelo adjetivo “textual” - já demonstra a percepção do engodo entre narrativa e prosa literária promovido pelo Estruturalismo. Seu autor, Carlos Reis, me disse, no curso de Crítica Textual ministrado na Universidade Federal Fluminense, se arrependeu muito dessa obra magistral e extraordinária, o único livro que ele queria não ter escrito. Como faz mais de dez anos, tenho a esperança de que ele tenha mudado de ideia.

Outro problema do Estruturalismo francês, inclusive o barthesiano, foi se apegar ao enredo, em devoção a Levi-Strauss, com seu esquadrinhamento do enredo mítico:

Qualquer que seja sua pouca importância, sendo composta de um pequeno número de núcleos (quer dizer, de fato, de “dispatchers”), a sequência comporta sempre momentos de risco, e é isto que justifica a análise: poderia parecer irrisório constituir em sequência a série lógica dos pequenos atos que compõem o oferecimento de um cigarro (*oferecer, aceitar, acender, fumar*); mas é que, precisamente, em cada um destes pontos, uma alternativa, e pois uma liberdade de sentido, é possível: Du Pont, o comandatário de James Bond, oferece-lhe fogo com seu isqueiro, mas Bond recusa; a significação desta bifurcação é que Bond instintivamente teme uma brincadeira (*gadgetpiège*). A sequência é, portanto, caso se queira, uma *unidade lógica ameaçada*: é o que a justifica a *mínimo*. Ela é também fundada a *máximo*: fechada sobre suas funções, resumida em um nome, a própria sequência constitui uma unidade nova, prestes a funcionar como o simples termo de uma outrasequência, maior. Eis uma micro-sequência: *estender a mão, apertá-la, soltá-la*; esta *Saudação* torna-se uma simples função, de um lado, toma o papel de um índice [...] e de outro forma globalmente o termo de uma sequência maior, denominada *Encontro*, cujos outros termos (*aproximação, parada, interpelação, saudação, instalação*) podem ser eles mesmos micro-sequências. Toda uma rede de sub-rogações estrutura assim a narrativa, das menores matrizes às maiores funções. Trata-se aí, bem entendido, de uma hierarquia que permanece interior ao

nível funcional: é somente quando a narrativa pode ser aumentada, de etapa em etapa, do cigarro de Du Pont ao combate de Bond contra Goldfinger, que a análise funcional está terminada (BARTHES, 1972, p. 40-41)

O nível narracional é pois ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa (p. 51)

Isto explica que o código narracional seja o último nível que nossa análise pode atingir (p. 52)

Como se vê, o enredo foi eleito diretriz para esquadrihar o texto. Recorro novamente a Eduardo Portella, porque é leitor assíduo de Barthes:

[...] Isto não quer dizer que a literatura deva manter-se em seu palácio de espelhos. De modo algum. Quer-se simplesmente lembrar que à literatura cabe preservar o seu traço identitário. É no que chamamos a trama da linguagem. Eu insisto muito nas minhas aulas nessa expressão *a trama da linguagem*. Não é o enredo, não é a intriga, que decide o literário: é a *trama da linguagem*. (PORTELLA, 2015, 24min32s-25min10s)

Na verdade, o crítico da liberdade corrigiu muitos dos principais postulados estruturalistas na sua tese *Fundamento da investigação literária* (1974). Era necessário colocar o Estruturalismo em seu lugar: deixar de elaborar esquemas explicativos do enredo, verdadeiras superestruturas descartáveis, pois o leitor acompanha o enredo sem necessitar dessas quimeras pleonásticas (portanto desnecessárias e viciosas). Delas, a pior foi o quadrado semiótico de A. J. Gremais, que o impediu de concluir seus brilhantes postulados iniciais (dentre eles, actante, sema e isotopia). Reparem que estes conceitos foram extraídos pelo método indutivo observando o objeto (cf. *Semântica Estrutural*), enquanto o quadrado semiótico foi aberração dedutiva. Desta vez, quem o corrigiu foi Edward Lopes com sua teoria do interpretante (1978). Porque Greimas e seus confrades estruturalistas se perderam numa apoteose abstracionista e ainda descaminhada pela (des)orientação metodológica: equações que reduziam a pó a dinâmica estética, estatísticas que apequenavam a força literária e confinamentos de paradigmas intrapalavras (semas), quando na verdade o sentido literário é transitivo entrepalavras.

Mais uma vez, a opção metodológica do Estruturalismo foi uma decisão errada: os paradigmas precisam ser apontados na dinâmica das formas linguísticas, para legitimar o estudo estrutural pelo objetivo de interpretação, recuperando o Estruturalismo pela Estilometria (que, infelizmente, com as ferramentas computacionais, tem demitido o crítico de seu trabalho e prorrogado vícios estruturalistas). O exercício estilométrico é

apenas o meio: quem quer ou precisa se esforçar para melhorar a leitura e expandir seus horizontes é o homem, não a máquina.

Portanto, hoje o impulso primário do Estruturalismo - a vontade de sistematizar - deve ser valorizado, mesmo porque correções de extrema relevância já foram feitas aqui no Brasil (e provavelmente em outros espaços do globo). A hermenêutica solitária não tem meios de concluir uma abordagem da Literatura, senão de obras isoladas. A solidão não fez bem para a Hermenêutica, como não faria a qualquer um.

Hoje saímos da Era dos Extremos para a Era da Conciliação, que é a Inclusão. O Estruturalismo, moderado e a serviço da Hermenêutica, só tem a engrandecer o trabalho. Na verdade, como qualquer formalismo, o francês é um novo nome para a velha questão da Estilística, que buscava na forma, isto é, na materialidade, elementos palpáveis para justificar, esclarecer, comprovar e explicar a dinâmica etérea da obra literária. Se não buscarmos como repousa a abstração no concreto, ficaremos perdidos, qual nefelibatas, a saracotear a torre-de-babel produzindo ruídos indecifráveis para o outro, porque minha abstração é minha e só faço chegar ao outro pelo manifesto: *dia-logos*. Por aqui concluiremos a missão dos Estudos Literários, que por outro ângulo é também o retorno (dobra, telos-arké) à Filologia. O Estruturalismo precisa é de correção, e não de sepultamento.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. *Que é a literatura?* Estella: 1981.

\_\_\_\_\_. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. in: \_\_\_\_ *et al. Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

CASA NOVA, Vera. Roland Barthes: a semiologia *in extremis*. In: \_\_\_\_; PINTO, Julio (orgs.). *Algumas semióticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LOPES, Edward. *Discurso, texto, significação: uma teoria do interpretante*. São Paulo: Cultrix/Secretaria Estadual de Educação, 1978.

MERQUIOR, José Guilherme. *Estruturalismo dos pobres e outras questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. (excerto disponível em: <http://ohumanista.blogspot.com.br/2006/04/o-estruturalismo-dos-pobres.html>)

PANDOLFO, Maria do Carmo. Análise da narrativa. In: PORTELLA, Eduardo (org.). *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

\_\_\_\_\_. Tradição e renovação na crítica brasileira. In: OS CRÍTICOS PELOS CRÍTICOS. Vídeos eletrônicos. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2015. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=pCsGaX-thfuQ](http://www.youtube.com/watch?v=pCsGaX-thfuQ).

TODOROV, Tzvetan. *Literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.