

Estruturalismo e narrativa

Structuralism and narrative

Celso Leopoldo Pagnan*

* Universidade Estadual Paulista (UNESP).
Universidade Norte do Paraná (UNOPAR).

Resumo

Neste trabalho, fez-se uma revisão dos principais conceitos próprios da análise estrutural da narrativa desenvolvidos por Roland Barthes e Tzvetan Todorov. Categorizamos e analisamos tais conceitos, com aplicação prática em algumas obras da literatura brasileira. Além disso, procedeu-se a historicização dos pontos de base da lingüística moderna e dos formalistas russos, devido à aproximação que se pode estabelecer entre estes e o estruturalismo. O objetivo é o de revelar como o estruturalismo, apesar do malogro de seu intento maior, colaborou para uma cientifização da análise literária.

Palavras-chave: Estruturalismo. Análise Literária. Lingüística. Formalistas Russos.

Abstract

This project reviews the main own concepts of the structural analysis of the narrative developed by Roland Barthes and Tzvetan Todorov. We categorized and analyzed such concepts with practical application in some of the Brazilian literature masterpieces. In addition, we conducted a historization of key points of the modern linguistics and of the Russian Formalists due to the proximity that it is possible to establish between them and the Structuralism. Our objective is to reveal how the Structuralism, despite the unsuccessful attempt of its main objective, collaborated to the scientification of the literary analysis.

Keywords: Structuralism. Literary Analysis. Linguistics. Russian Formalists.

1 Introdução

O estruturalismo, ainda que não seja propriamente um método de análise literária, forneceu, com base na herança dos estudos dos formalistas russos e dos estudos em lingüística desenvolvidos pelo genebrino Ferdinand de Saussure, certo aparato teórico de que partiram alguns autores, como Greimas, Todorov e Barthes, para formular conceitos que transformassem a abordagem do texto literário, entre os quais o narrativo.

De modo geral, o método de análise estrutural da narrativa procurava determinar como a obra faria parte de um sistema e como os elementos internos da obra teriam cada qual uma função no sistema da própria obra. Em outros termos, com o estruturalismo, pretendeu-se transformar tal estudo em algo de validade universal, aproximando assim o estudo da cultura do estudo das ciências duras, como a física, por exemplo, válido não importa onde e não importa quando. Vamos encontrar as bases desse estruturalismo na lingüística inaugurada por Ferdinand de Saussure. Por isso, neste artigo, iremos repassar alguns dos conceitos fundamentais dessa matéria.

2 Lingüística e Estruturalismo

Os conceitos se assentam sobre diversas dicotomias, das quais se podem destacar três: língua e fala, sincronia e diacronia, sintagma e paradigma.

A língua e fala. Para Saussure, língua constitui o conjunto de regras universais presentes e ausentes na fala particular. A língua é uma abstração, a fala algo concreto. Esta se modifica segundo as regras daquela, que permanece sempre imutável. Tal divisão pode conferir aos estudos lingüísticos um aspecto de ciência, ou seja, é pelo estudo da língua que podemos chegar ao conhecimento.

De acordo com Carvalho (1997, p. 21):

A lingüística só tem acesso ao estágio de ciência, para Saussure, na condição de delimitar muito bem o seu objeto específico: a língua; e deve, portanto, desembaraçar-se dos resíduos da fala.

Isto não significa que a fala não seja importante, mas apenas que é a língua, dado seu caráter social, a única face capaz de conferir cientificidade aos estudos lingüísticos, uma vez que a língua é “a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por si só, não pode nem criá-la nem modificá-la; ela não existe senão em virtude de uma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade” (CARVALHO, 1997, p. 22).

Sincronia e diacronia. Dualidade igualmente importante para entendermos a elevação dos estudos lingüísticos ao *status* de ciência – que fornecerá depois as bases para uma ciência da literatura, ou antes do discurso literário. Não cabe aqui retomar toda a

discussão em torno da lingüística comparatista, segundo a qual a língua deveria ser estudada ao longo da história (diacronia), mas apenas explicar em que consistem essas categorias, ou os eixos dos fatos lingüísticos. Retomando a dualidade língua e fala, podemos dizer que é própria da língua a sincronia, uma vez que tal eixo, o das simultaneidades, exclui o fator tempo; assim numa linha sucessiva haverá uma repetição das regras, uma manutenção do sistema, independentemente do momento; a fala, no entanto, pode modificar-se, por isso ela está no eixo diacrônico, da sucessividade, das transformações exigidas pela história. Tais mudanças, no entanto, devem respeitar as regras do sistema, que, embora ausentes, estão presentes. E, para ilustrar isso, Saussure baseia-se no que ocorre durante uma partida de xadrez, em que:

Qualquer posição dada tem como característica singular estar libertada de seus antecedentes; é totalmente indiferente que se tenha chegado a ela por um caminho ou outro; o que acompanhou toda a partida não tem a menor vantagem sobre o curioso que vem espiar o estado do jogo no momento crítico; para descrever a posição, é perfeitamente inútil recordar o que ocorreu dez segundos antes. Tudo isso se aplica igualmente à língua e consagra a distinção radical do diacrônico e do sincrônico (CARVALHO, 1997, p. 105).

Sintagma e paradigma. Essa outra dualidade se assenta no eixo sincrônico. O sintagma consiste na construção lógica de frases, que deverá sempre respeitar o campo dos possíveis, dado pelo paradigma. Exemplificando, no poema de Marconi Dolabella:

último aviso
amanhã o leiteiro
não vem

No plano sintagmático, não podemos, por exemplo, escrever ou dizer: *leiteiro aviso vem não último*, pois a compreensão seria impossível. Por isso, a lógica interna na construção de frases, ou seja, há uma lógica inerente ao discurso. Fora deste, há o plano paradigmático, ausente da oração, mas presente como possibilidade. Em outros termos, posso, considerando este plano, trocar *último* por *primeiro*, *amanhã* por *ontem*, *não* por *sim*, e manter ainda assim a lógica da frase. Na verdade, Saussure chamava o eixo paradigmático de associativo. Este termo foi proposto pelo dinamarquês Hjelmslev, considerado por Greimas o verdadeiro pai da lingüística moderna.

Podemos, com isso, estabelecer as seguintes aproximações língua/sincronia e fala/diacronia. Se o lingüista se prende aos dois últimos só conseguirá descrever fatos lingüísticos. Se, no entanto, voltar sua atenção para os primeiros produzirá ciência, produzirá conhecimento. Ainda que Saussure não fale em estrutura (prefere o termo sistema), tais princípios por ele desenvolvidos servem de substrato ao estrutu-

ralismo na medida em que justamente criam a idéia de sistema, de algo que se repete independente do tempo e do espaço¹. Em outros termos, para Saussure, a língua é um sistema de relações, o que significa que os elementos constitutivos se explicam um em função do outro.

Tal concepção leva Hjelmslev a usar o termo estrutural em novo significado ao que vinha sendo praticado pelos primeiros lingüistas, do século XVIII. Compreende-se por lingüística estrutural um conjunto de pesquisas que se apóiam numa hipótese segundo a qual é cientificamente legítimo descrever a linguagem como sendo essencialmente uma entidade autônoma de dependências internas ou, numa palavra, uma estrutura (CARVALHO, 1997).

3 Formalismo Russo

A Escola Fonológica de Praga, ou Círculo Lingüístico de Praga, continuará a desenvolver essa concepção estrutural da linguagem, propondo uma divisão entre a fonética e a fonologia. Tal Escola, constituída especialmente por Jakobson, Trubetzkoy e Karcevsky, tem sua base de fundamentação no Formalismo Russo, cujos estudos se deram entre os anos de 1916 e 1930, e dos quais participou o próprio Jakobson. Há, na verdade, uma relação direta entre esse Círculo e o Formalismo:

Le rapport de l'un à l'autre est incontestable; il s'est établi aussi bien par l'intermédiaire de ceux qui ont participé aux deux groupes, simultanément ou successivement R. Jakobson, B. Tomachevski, P. Bogatyrev, qui par les publications des Formalistas, que le Cercle de Prague n'a pas ignorés (TODOROV, 1971, p. 9)

Ainda que Jakobson, desde o Círculo de Moscou (1915/1916), demonstre preocupação em desenvolver um método teórico capaz de dar validade científica aos estudos lingüísticos e descortinar a coerência interna do texto literário, em particular, e da literatura como um todo. E apenas em 1920 que entra em contato com o *Curso de Lingüística Geral*, de Saussure, do qual aproveita uma série de conceitos, sobretudo o campo binário do signo.

No entanto, é a fonologia o fruto principal dos estudos que se originaram durante o Círculo de Praga. A partir dos estudos fonológicos desenvolvidos por Troubetzkoy, em *Princípios da fonologia* (1939), Jakobson reúne todos os traços pertinentes a partir de doze oposições binárias, as quais se supõe explicarem todas as oposições em todas as línguas do mundo, portanto, realizarem o sonho de universalidade que anima a corrente estruturalista (DOSSE, 1993).

Apesar de haver mais diferenças entre o Formalismo Russo e o Estruturalismo das décadas de 1950 e 1960 que semelhanças, faz-se necessária uma visão panorâmica dos estudos literários por aquele desenvolvidos,

¹ Todorov, em *Estruturalismo e poética*, rediscute mesmo a idéia de História literária. Para ele, o mero estudo das obras particulares (da fala, por assim dizer) não dá conta da questão, "é mister acompanhar a evolução das propriedades do discurso literário e não das obras". [...] "só ao nível das estruturas é que se pode descrever a evolução literária". (TODOROV, 1976, p. 101-2).

por tratar-se de uma primeira tentativa de conferir cientificidade à análise da constituição interna da obra literária.

É verdade, porém, que, quando há diferentes estudiosos que se agrupam em torno de uma questão, nem sempre as idéias são as mesmas; por isso, o que pretendo apresentar aqui é muito mais uma visão genérica, do que estudo detalhado do que foi o chamado Formalismo Russo.

A primeira questão que se oferece a um estudo imanentista é saber o que é próprio do literário. A obra deve ser vista como imitação do real, como imitação do mundo empírico, e, portanto, para bem compreendê-la o analista deveria estudar as correlações entre esse mundo empírico e a organização de um poema ou de uma narrativa; ou, por outro lado, a obra bastaria a si mesma? Os formalistas tomaram como ponto de partida esta última concepção.

Por conta disto, há nos estudos dos Formalistas uma precedência da forma sobre o conteúdo, pois para eles importava a forma pura de um poema, e não tanto que idéias seriam por ele veiculadas. Para isso, procuram desenvolver uma concepção funcional da linguagem. O que diferencia a linguagem da literatura, a linguagem poética, da linguagem do cotidiano, da linguagem prática é a função que cada uma tem. Para a primeira, importa mais a expressão, e, para a segunda, há uma precedência do ato de comunicação. Vale mais o que se diz, do que como se diz. Por isso, na linguagem poética, há uma autonomia da palavra; essa linguagem se caracteriza por ser construção e jogo.

Todorov (1984, p. 30) afirma que;

Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle? En ceci que le mot est ressenti comme mot et non comme simple représentant de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids e leur propre valeur.

O conceito de arbitrariedade do signo desenvolvido por Saussure, segundo o qual não haveria uma relação natural entre o significante e o significado, serviu de base para a concepção poética dos Formalistas.

Se a poesia é jogo e construção, se ela não tem como plano principal a comunicação, então ela é a única que pode, como *zaum*, ou puro significante, distanciar-se da realidade e produzir um novo mundo, que não se confunde com o mundo empírico, o mundo imediato da experiência humana.

Eis o caráter revelador da linguagem poética, e não mimético. Considerando esse aspecto da linguagem poética é que os formalistas, em especial Chklovski, desenvolvem a idéia de que é apenas essa linguagem que pode desautomatizar a nossa percepção. Ora, se há uma relação arbitrária do signo lingüístico, então as palavras não são mais capazes de nos transportar de uma realidade a outra, esvai-se a descoberta e fica a automatização da vida. A convenção do signo retira do falante o prazer da descoberta e a capacidade de

criação. Por isso, a poesia, cuja expressão verbal é dificultada pela inovação e pela estranheza da forma, seria a única capaz de ir contra o automatismo da linguagem falada no dia-a-dia, da linguagem prática.

Outro conceito desenvolvido pelos formalistas, particularmente Tynianov, é o do fato literário. Para Tynianov, que em 1924 escreveu um primeiro texto sobre a questão, "O fato literário", e o retomou em 1927, em "Sobre a evolução literária", a literatura não constitui algo eterno e universal. Se hoje consideramos um texto próprio da literatura, como *Os Sermões*, do Pe. Antonio Vieira, por exemplo, no momento em que foi produzido não foi incluído nessa categoria, ou, mais propriamente, nessa série. Tal constatação acaba por impedir, a bem da verdade, a criação de um método teórico capaz de explicar o fenômeno da literatura como um todo, e não apenas uma percepção do funcionamento interno de uma obra, de um poema particular. De qualquer modo, foram os estruturalistas os inventores da ciência do discurso, fato que os aproxima dos Estruturalistas.

De acordo com Todorov (1984, p. 33):

En d'autres termes, leur point de départ dans l'esthétique romantique leur permet de commencer à pratiquer, et en cela ils sont des véritables inventeurs, une nouvelle science des discours. Non que, à la différence d'autres critiques littéraires, ils disent la vérité là où ceux-ci n'éconçaient que des opinions – cela serait une illusion; mais qu'ils renouent avec le projet, posé para la Poétique et la Rhétorique d'Aristote, d'une discipline dont l'objet sont les formes du discours, et non les œuvres particulières.

É justamente, de acordo ainda com Todorov (1984), essa preocupação maior com as formas do discurso que com as obras particulares, que torna o Formalismo uma tentativa, embora malograda, de constituir uma ciência literária. Jakobson, observando exatamente esses limites do formalismo, propõe que o estudo se volte não para as obras em si, e sim para aquilo que as torna participantes da série literária: a literariedade ou a poeticidade.

O Formalismo Russo propriamente dito não conseguiu ir além da década de 1920 devido ao momento revolucionário em que vivia a Rússia, afinal o Partido Comunista não poderia admitir que pesquisas imanentes do texto entrassem em choque contra o que se apregoava ser o verdadeiro fim da arte, baseado no realismo socialista e no materialismo histórico.

O Círculo de Praga teve vida mais longa e se estendeu até o início da 2ª Grande Guerra. É após esse equívoco da história que se dá o encontro entre o lingüista Jakobson e o antropólogo Lévi-Strauss. Desse encontro, nasce uma relação intelectual muito profícua que dará origem ao estruturalismo clássico, por assim dizer. O sistema binário lingüístico empresta à antropologia uma fundamentação para que Lévi-Strauss crie, primeiro, um arcabouço teórico capaz de dar conta do estudo dos mitos, e, em seguida, capaz de criar uma verdadeira ciência que conseguisse explicar a razão de ser de todos os mitos humanos.

A relação entre os dois campos de estudos é possível na medida em que Lévi-Strauss, ao estudar as estruturas do parentesco, as considera como uma forma de comunicação e como tal, é arbitrária no mesmo sentido saussureano. Ou seja, o casamento, a relação matrimonial é um processo de comunicação criado não pelo indivíduo particular (*parole*), mas pelo conjunto da sociedade (*langue*) como os fonemas, os termos de parentesco são elementos de significação; como eles, só adquirem essa significação sob a condição de se integrarem em sistemas (CARVALHO, 1997).

4 O Estruturalismo, a Linguagem

Essas concepções, seja as desenvolvidas pela lingüística propriamente dita, seja as desenvolvidas pelos formalistas, servem de substrato para uma das preocupações centrais do estruturalismo: a linguagem.

A linguagem é importante, não o referente, com essa afirmação, Barthes (1976) ainda que sem o objetivo em mente, caracteriza uma das principais preocupações do estruturalismo: a tentativa de compreender o sistema da língua.

Segundo a visão arbitrária do signo, desenvolvida por Saussure, os signos lingüísticos deveriam ser estudados de modo autônomo, ou seja, embora haja relações entre os vários signos, tal relacionamento não se estabeleceria entre estes e o referente de modo a representá-lo fielmente. Ou, por outra, a crença na relação natural entre a palavra e a coisa representada recebe mais um golpe desferido pelos estruturalistas, em especial por Barthes, que, embora ainda não conhecesse a obra de Saussure ou a de Hyelmslev (só viria a conhecê-las em 1956 por intermédio de Greimas), em *O grau zero da escritura* (1953) demonstra como a língua que utilizamos se constitui em um pacto, um contrato social, que fundamenta tanto a relação que se estabelece entre os indivíduos participantes de uma mesma comunidade lingüística quanto a relação do escritor com a sociedade.

Se em Berkeley a compreensão possível do real se dá pela mediação de Deus, para os estruturalistas essa mediação é substituída inteiramente pela linguagem, a ordenadora da existência das coisas.

Segundo Eagleton (1983, p. 114):

A confiante crença burguesa de que o sujeito individual isolado era a fonte e a origem de todo o significado sofreu um duro golpe: a linguagem era anterior ao indivíduo, e era muito menos seu produto do que ele era produto dela.

Por isso, todas as manifestações culturais serão vistas como uma linguagem passível de ser decifrada e codificada, desde o chiste e os jogos de palavras até o casamento, passando pelo universo romanesco e poético, tudo não passa de linguagem, de discurso.

A partir dessa concepção de linguagem, Eagleton (1983) formulou uma tese, segundo a qual a visão da realidade, para o estruturalismo, é essencialmente um produto da língua. O conhecimento ocorre pelas idéias ou impressões que fazemos do mundo, que fazemos do real. Por isso, o abandono por parte dos estruturalistas

do raciocínio indutivo, isto é, o raciocínio que apregoa que a verdade científica pode ser alcançada pela observação da repetição do mesmo fenômeno em vários casos particulares (obras literárias, por exemplo), para deles tirar uma conclusão de caráter genérico. Em contrapartida, adotam o raciocínio dedutivo, capaz de constituir conhecimento puro, como conhecimento das invariantes de um sistema, de uma estrutura.

Na verdade, o movimento do estruturalismo vai da indução à dedução. Ou seja, num primeiro momento tenta-se, com Vladimir Propp, uma categorização da narrativa pela análise de diferentes contos folclóricos em particular. Ou mesmo Lévi-Strauss, quando faz, inicialmente, pesquisas em grupos étnicos específicos para extrair leis gerais, em outro com Roland Barthes, por exemplo, procura-se uma lei anterior aos fatos particulares, procura-se uma *langue* para as diversas *paroles*, justificando tal busca do seguinte modo:

A própria lingüística, que só tem umas mil línguas a abarcar não o faz; sabiamente, fez-se dedutiva, e assim, desde aí, ela se constituiu verdadeiramente e progrediu a passos de gigante, chegando mesmo a prever fatos que ainda não tinham sido descobertos. Que dizer então da análise narrativa, colocada diante de milhões de narrativas? Ela está por força condenada a um procedimento dedutivo; está obrigada a conceber inicialmente um modelo hipotético de descrição [...] e a descer em seguida pouco a pouco, a partir deste modelo, em direção às espécies que, ao mesmo tempo, participam e se afastam dele (BARTHES, 1976, p. 21)

Trata-se da constituição do conhecimento puro kantiano. Do mesmo modo que as ciências duras, o estruturalismo, para tornar-se fonte de conhecimento, trabalha com juízos sintéticos *a priori*. Greimas, por exemplo, através do método atancial por ele desenvolvido, “tinha por objetivo encontrar por trás do texto a sistemática que ordena o modo de funcionamento do espírito humano” (DOSSE, 1993, p. 229).

Barthes, por sua vez, pretende descrever a organização da narrativa, a gramática dela; por ser a narrativa uma grande frase, há a possibilidade de se aplicarem métodos lingüísticos, ainda que haja limites para a lingüística, posto que pára na frase, do mesmo modo que a análise da narrativa pára no discurso.

Ao fundamentar as bases para uma lingüística do discurso, Barthes procura caracterizar o funcionamento das narrativas de modo geral, ou como produzem sentido. Para tanto, toma como referência a teoria dos níveis de significação desenvolvida por Émile Benveniste, segundo a qual haveria dois desses níveis: o distribucional e o integrativo. Para Barthes, a narrativa nada mais era que a *parole* da *langue*, ou a manifestação particular da Estrutura. Por isso, sem desprezar o primeiro nível, Barthes vê o último como o mais apropriado para uma análise estrutural da narrativa, uma vez que é importante, para construir o sentido, estabelecer as conexões entre as várias partes de um texto. Barthes, ao longo do ensaio básico para se compreender como se dá a análise estrutural de

um texto, procura deixar claro que os termos, os conceitos empregados são provisórios; podem, com isto, até mudar de nome, o fato, porém, é que temos de antemão uma prática que quer fundamentar uma ciência do discurso. Para estabelecer uma proximidade entre esses conceitos e os presentes na lingüística, pode-se aproximar o nível distribucional do sintagma e o integrativo do eixo paradigmático.

Segundo Barthes (1976) há três níveis nesse modelo de descrição: o das funções, o das ações e o da narração. Passemos em revista cada um desses níveis.

Quando se fala em funções da estrutura, não se deve perder de vista a teoria das funções desenvolvida pelos formalistas russos, em especial por Jakobson, para quem, no processo comunicativo, embora houvesse sempre uma dominante, todas as outras unidades, ou funções, não estariam lá gratuitamente, e sim corroborando para a constituição do sentido de uma frase ou de um texto.

Barthes (1976) procura demonstrar como em uma narrativa concorrem diferentes unidades mínimas que ajudam a compor o todo. Em outros termos, essas unidades são funcionalmente empregadas a fim de que se mantenha a coesão narrativa, no sentido de uma unidade tanto projetar-se no mesmo nível (distribucional) ou projetar-se de um nível a outro (integrativa).

Nesse sentido, ao se tratar de unidades, não se deve pensar necessariamente em um enunciado completo. Uma simples palavra pode, por exemplo, ser empregada de modo a permitir inferências relacionadas ao todo. Do mesmo modo, porém, talvez seja necessário um capítulo inteiro para constituir-se como unidade narrativa mínima de significação, ou seja, para que seja possível estabelecer as correlações entre um segmento e outro, entre um nível e outro.

Por exemplo, no conto *O espelho*, de Machado de Assis (1994) no trecho: “se lhes disser que o entusiasmo de tia Marcolina chegou ao ponto de mandar pôr no meu quarto um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples [...]”. A expressão “grande espelho” constitui ela mesma uma unidade narrativa, pois tem seu correlato no conjunto da história. Em outros termos, o “grande espelho” cumpre uma função bem definida no conjunto da narrativa.

No nível distribucional, ou sintagmático, as funções (aqui é preciso distinguir as funções genericamente, as do primeiro nível, e a que está presente especificamente no nível distribucional), das quais fazem parte como subclasse de unidades narrativas os núcleos (cardinais). São estes que abrem as possibilidades para que a narrativa tome esta ou aquela direção. Por exemplo, quando Jacobina se torna alferes o correlato são as manifestações de parabenização e a ida dele à casa de sua tia, Marcolina (MACHADO DE ASSIS, 1994).

São os núcleos, pois, que estabelecem as articulações em um mesmo nível. São os grandes momentos do discurso que oferecem as alternativas. Assim, quando recebe o convite de tia Marcolina,

Jacobina tem a alternativa de aceitar ou de não aceitar. Esses grandes momentos são preenchidos pelas catálises, outra subclasse de unidade narrativa, que, segundo Barthes, equivaleriam à função fática no sentido de estabelecer as conexões entre o narrador e o narratário. Ainda que a função da catálise seja fraca, não é nula, na medida em que é função dela preencher os vários momentos, cronologicamente falando, em que decorrem sucessivas pequenas ações sem, no entanto, modificar-lhe a natureza alternativa: o espaço que separa Jacobina recebeu um convite e Jacobina aceitou o convite pode ser saturado por uma multidão de incidentes pequenos e de descrições pequenas: Jacobina leu (ou ouviu) o convite, Jacobina guardou o possível bilhete etc.

No nível integrativo, ou paradigmático, os índices são as unidades semânticas que complementam o sentido de uma narrativa, de um nível ao outro, pois. “Os índices implicam uma atividade de deciframento” (BARTHES, 1976, p. 34), por isto os índices são ligados à metáfora, ao passo que os núcleos à metonímia, na medida em que as partes principais de uma narrativa são a expressão do todo. Os índices só podem ser completados em outro nível, o das ações dos personagens e o da narração. O fato de Jacobina ter se tornado alferes, para compreensão da história, só se completa nas ações dos personagens, em especial do próprio Jacobina.

Além dos índices, os informantes são também unidades de significação do nível integrativo. Porém, do mesmo modo que a catálise, os informantes têm uma função fraca. Servem, de acordo com Barthes (1976, p. 34), para “dar autenticidade à realidade do referente para enraizar a ficção no real”.

Assim, quando em *O espelho*, o narrador informa a idade de Jacobina: esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos, temos o conhecimento todo produzido. Como o próprio nome da função, há meramente uma informação sobre dados do personagem ou do espaço físico. Ao passo que o índice projeta sempre um significado velado, implícito, que deve ser buscado nos outros níveis. Para entendermos o porquê do espelho no quarto de Jacobina, e ainda o fato de ser grande, é preciso relacionar essa unidade a outras, mais especificamente às ações de Jacobina postar-se, vestido de alferes, diante do espelho.

Outra questão que se oferece à análise estrutural da narrativa é a do tempo, a da sucessão, ou, como prefere nomear o próprio Barthes (1976) sintaxe funcional. O estruturalista francês busca na antropologia de Lévi-Strauss o argumento para a questão: a ordem da sucessão cronológica resolve-se numa estrutura matricial atemporal.

Em outros termos, a história, em uma narrativa, se desenvolve dentro de uma gama de possibilidades. Por isto ela é estrutural. A história como um sintagma, cuja sucessão se realiza dentro do campo das realizações possíveis do eixo paradigmático. Neste sentido, Barthes vê a seqüência algo sempre nomeável, como Fraude, Sedução, Traição etc.

O segundo nível de descrição diz respeito aos personagens da narrativa. No entanto, esse nível é chamado por Barthes de nível das ações, justamente porque o mais importante, no estruturalismo, é o que faz o personagem, não o que é. Assim, em Greimas, por exemplo, os personagens recebem o nome de actante. Todorov (1984), por sua vez, enfatiza os predicados de base desses personagens, como aquilo que os qualifica: a ambição, o prazer etc.

O que está em jogo, no estruturalismo, é o fato de se poder tipificar os personagens pelas suas ações, tais como a sedução, a traição, a comunicação, a ambição, o prazer etc. Neste sentido, para Barthes (1976, p. 46) não haveria personagens mais importantes que este ou aquele, apenas participantes (ou actantes) de uma narrativa, redutíveis às “categorias gramaticais da pessoa que darão a chave do nível acional”.

Observa-se aqui a apregoada morte do sujeito kantiano, o sujeito como capaz de construir um discurso verdadeiro a partir de um ponto fixo, de um centro.

Coelho (1967, p. 39) afirma: “nós abolimos o mundo da verdade. Que nos ficou? O mundo das aparências talvez? Mas não. Com o mundo da verdade abolimos também o mundo das aparências”.

Se assim é, toda a vida psicológica, interior de um personagem, é redutível a uma categorização qualquer (como as enumeradas acima):

A ‘interioridade’ do homem ocidental é, portanto um efeito literário limitado (confissão, fala psicológica contínua, escrita automática). Pode-se dizer que de certo modo a revolução ‘copernicana’ de Freud (a descoberta da cisão do sujeito) acaba com esta ficção duma voz interna, estabelecendo os fundamentos de uma exterioridade radical do sujeito em relação à linguagem (COELHO, 1967, p.22i).

O autor, para a análise estrutural da narrativa, não existe. Dar importância ao autor significa dar validade ao indivíduo preso em sua subjetividade. Para se chegar ao sistema da narrativa é preciso, pois, desconsiderar qualquer referência ao que lhe é externo: o mundo do social, econômico, psicológico. “Do mesmo modo que lingüística pára na frase, a análise da narrativa pára no discurso” Barthes (1976). Deve-se dar apenas importância aos signos internos do próprio discurso. Com isso, a análise estrutural não pode ir além do narrador, ou seja, não pode explicar o autor por não ser a narrativa uma expressão plena deste, e sim dos signos do narrador.

Essas questões, que podem ser referidas como uma tentativa de estabelecimento de uma gramática da

narrativa são igualmente analisadas por Todorov (1976) cujas idéias e argumentos básicos resumo-os a seguir.

O autor parte de uma concepção segundo a qual a obra não deve ser vista como um objeto autônomo, particular, e sim como expressão de um todo, o sistema literário. A ciência da literatura deve voltar-se para a “propriedade abstrata que faz a singularidade do fato literário, a literariedade” (TODOROV, 1976, p. 16). Ou seja, literariedade é o sentido do texto literário, e cabe ao analista exatamente descortinar tal sentido. A mera descrição de um objeto artístico individualizado não é ciência. Ao se estudar *Macunaíma*, por exemplo, deve-se não só extrair do livro a propriedade abstrata, mas também perceber de que modo o livro faz parte do sistema de obras. No caso específico, *Macunaíma*, no sistema, está diretamente em oposição ao momento parnasiano.

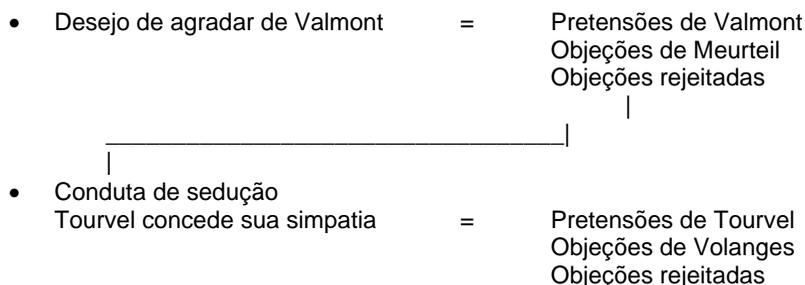
Para analisar como se estrutura o discurso literário, em especial o narrativo, Todorov (1976) destaca dois níveis: o da história e o do discurso. Trata-se de uma variação da teoria dos formalistas russos, especificamente Tomachevski, que nomearam tais níveis (ou funções) como fábula e assunto. O primeiro reporta-se ao que aconteceu, à *história*; e o segundo, ao modo pelo qual foi construído o *discurso*.

Embora para Chklovski só o assunto (ou discurso) devesse ser alvo de considerações estéticas e, portanto, digna de ser analisada, Todorov (1976) vê os dois níveis como igualmente importantes e, por conta disto, formula as concepções próprias para fundamentar uma gramática da narrativa.

No nível da história, haveria outros dois níveis: o que vê uma lógica nas ações, como Barthes (1976), e o das relações entre os personagens. Em relação àquele, inicialmente, há uma preocupação em caracterizá-lo como sendo um conjunto de repetições que garantiria a unidade.

Para tanto, Todorov (1976) toma de empréstimo à retórica clássica algumas figuras, como a antítese, a gradação e o paralelismo. A lógica na sucessão das ações corresponde a dizer que não há uma arbitrariedade. Para demonstrar essa lógica, toma como ponto de partida dois modelos de análise de mitos e contos folclóricos.

Quanto ao primeiro, a análise deve voltar-se para as ações tomando por base o modelo triádico desenvolvido por Bremond, segundo o qual as narrativas seriam compostas a partir de micronarrativas, cada qual, por sua vez, compreenderia três elementos obrigatórios. Como exemplo, Todorov (1976) assinala de que modo o modelo serviria para explicar uma narrativa como *As ligações perigosas*:



Outro modelo para analisar a narrativa como história, o homológico, é tomado de empréstimo dos estudos sobre folclore e mitos. Neste modelo, a narrativa seria a expressão sintagmática de uma rede de relações paradigmáticas.

Em *Estruturalismo e poética*, Todorov, como Barthes (1976, p. 52), fala em unidades mínimas que estabelecem relações para formar o conjunto do texto. Essas unidades estão ligadas diretamente à sucessão lógica dos acontecimentos. Embora considere a existência de várias outras, detém-se em especificamente três. A primeira diz respeito à ordem causal, ou seja, “cada unidade encontra seu lugar na narrativa porque houve ou porque há tal outra unidade”. Aqui também, há uma divisão tripartida.

- a) Causalidade dos acontecimentos: esta é a mais simples, pois trata-se de verificar em que medida uma ação é imediatamente decorrente de uma anterior, e como aquela irá dar origem a uma outra. Muito comum nos mitos, em que, por exemplo, uma transgressão leva a uma punição. Este tipo de causalidade também é facilmente verificável em narrativas aventurescas ou policiais, ainda que, por conta do suspense, muitas ações só venham a tomar parte no conjunto da história ao final do discurso.
- b) Causalidade psicológica: neste caso, as ações não são decorrentes exatamente de outras, e sim dos traços do caráter de um personagem, como em *O espelho*, por exemplo, ou em *A modificação*, de Michel Butor. A narrativa fundada nesse tipo de causalidade, conforme apontara Barthes, é categoricamente indiciante, pois as unidades só se explicam no modo integrativo e paradigmático.
- c) Causalidade filosófica: podemos tomar igualmente como exemplo *O espelho*, pois a sucessão lógica serve como ilustração para idéias desenvolvidas. Jacinto, para provar a existência de duas almas, narra a seus interlocutores um momento de sua vida que funciona como argumento para a idéia.

Todorov (1976; 1980) reconhece que esse tipo de divisão é falha em muitos aspectos. Mesmo porque, uma narrativa pode apresentar os três tipos de causalidade, como *O Espelho*. De qualquer modo, o analista deve assim proceder por faltar ainda uma terminologia mais exata, mais precisa. Aspecto que o aproxima de Barthes e de outros teóricos do estruturalismo. É como se a todo instante tivessem de justificar as falhas apontando a resolução delas para um futuro não distante através de uma melhor categorização dos conceitos.

Outra unidade em que se detém é a da ordem temporal. Nesta, a relação entre as unidades mínimas é puramente cronológica, ainda que também seja difícil encontrá-la em estado puro. “Mas na literatura clássica, dominada em geral pela ordem causal, só se percebe a temporalidade quando ela se torna objeto de um acidente” (BARTHES, 1976, p. 58).

Todorov (1976) refere-se às digressões, em que se verifica uma ruptura entre a sucessão natural das

ações. Na literatura moderna, e aí se pode tomar *Ulisses*, de James Joyce, como paradigma, rompeu-se com esse tipo de causalidade. O autor cita ainda, a ainda da ordem espacial. Deixa, no entanto, claro que esse tipo de ordem é menos comum na narrativa em prosa.

Para Barthes (1976, p.61) “as relações lógicas ou temporais passam para o segundo plano ou desaparecem; são as relações espaciais elementos que constituem a organização”. Como exemplo para esse tipo de ordem, pode-se pensar aqui na poesia concreta, em que o modo de se construir o poema constitui-se ele próprio em signo:

o v o
n o v e l o
n o v o n o v e l h o
o f i l h o e m f o l h a s
n a j a u l a d o s j o e l h o s
i n f a n t e e m f o n t e
f e t o f e i t o
d e n t r o d o
c e n t r o
[...]

Ainda que mais comum na poesia, Todorov vê como uma das primeiras realizações literárias em prosa que toma como causalidade não o tempo ou as ações e sim o espaço, *À procura do tempo perdido*, de Proust, na medida em que “o plano geral do livro, com suas oposições e paralelismos, [...], obedece a uma estrutura espacial” (BARTHES, 1976, p. 64).

O outro nível próprio do nível da história é o do personagem e suas relações. As relações entre os personagens são várias. Através do estabelecimento de uma gramática da narrativa, a proposta é tomar os personagens não como seres individuais, mas como agentes que expressem uma idéia coletiva, tal e qual em Barthes. No caso, segundo a análise em *As ligações perigosas*, Todorov destaca três ações principais, a que chama de predicados de base: desejo, comunicação e participação. Tais predicados, que não se resumem em apenas esses três, assumem o valor de presença em toda e qualquer narrativa. Estabelecer quais se encontram em uma narrativa é meio de se chegar, primeiro, à estrutura da obra particular; depois, o mais importante, à estrutura de todo sistema narrativo.

Os predicados enumerados, por sua vez, possibilitam designar como se dá a própria derivação. Tem-se assim um predicado de base e predicados derivados. Essas derivações obedecem a duas regras:

a) Oposição: referência direta ao conceito de dicotomia do signo lingüístico, ausência-presença. Um predicado como Amor, por exemplo, presente na narrativa tem seu oposto, o Ódio, como ausência. E vice-versa.

b) Passivo: os resultados da segunda derivação a partir dos três predicados de base estão menos difundidos; correspondem à passagem da voz ativa à voz passiva. É preciso ressaltar, entretanto, que essa passagem só se dá no núcleo, no verbo, na ação. Por exemplo, os parentes amam Jacobina, pelo feito, e os parentes são amados por Jacobina.

Além dos predicados, as relações entre os personagens se definem na existência de dois níveis: ser e parecer. Todorov ressalva, porém, que “estes termos concernem à percepção dos personagens e não a nossa” (BARTHES, 1976 p. 225). Assim, ainda que os escravos, em *O espelho, pareçam* bajular Jacinto, seu intento é de distraí-lo para que possam tramarmos uma fuga, o que ocorre de fato.

Todorov reconhece que tal descrição do universo narrativo é estática, por isso é necessário estabelecer as regras que possibilitam as transformações pessoais, chama-as de regras de ação, diretamente relacionadas aos predicados de base (desejo, comunicação e participação), à regra do passivo e ao ser e parecer. Assim, no eixo do desejo, se A ama B, A tenta fazer com seja igualmente amado por B, e que não apenas pareça ser amado, mas que seja de fato.

Essas regras, segundo Todorov (1984, p. 229):

Refletem as leis que governa a vida de uma sociedade, a destes personagens de nosso romance. O fato de que se trata aqui de personagens imaginários e não reais não aparece na formulação: com a ajuda de regras semelhantes, poder-se-ia descrever os hábitos e as leis implícitas de não importa qual grupo homogêneo de pessoas.

Se a história se apresenta como a *langue* da narrativa, o discurso é que a realiza como *parole*, como fala particular. Todorov procura, pois, analisar três pontos: o tempo da narrativa, os aspectos do narrador e os modos narrativos, que tratam dos tipos de discurso, do narrador e dos personagens.

Em uma história, o tempo é, naturalmente, a sucessão cronológica dos acontecimentos. Porém, essa sucessão pode ser esteticamente, modificada, até para se obterem novas possibilidades narrativas. Assim, o suspense é o resultado da inversão dos acontecimentos, cujo início, cuja causa primeira é revelada ao final da história. Quando há, no entanto, em uma narrativa diversas histórias, o próprio estudo do tempo se torna mais complexo, como em *A barca dos homens*, de Autran Dourado, em que se verifica a ocorrência da alternância. Assim, enquanto se desvenda a história de Fortunato na narrativa de Autran, outras vão sendo narradas, como a do Frei Miguel que perde sua fé, ou dos policiais, que se descobrem fracossos diante de uma situação problemática etc.

Além da alternância, há duas formas de as histórias se justaporem umas às outras em uma narrativa: encaideamento e encaixamento. A primeira consiste apenas no fato de uma história continuar no ponto em que outra parou; e o encaixamento ocorre quando se inclui uma história no interior de outra maior, comum, por exemplo, em *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Todorov (1984) assinala a temporalidade própria da enunciação, algo externo, portanto, à estrutura da obra particular, nomeado de tempo da escritura. Esse tipo de temporalidade normalmente ocorre em narrativas mais preocupadas com o processo de enunciação que com o enunciado em si. Prática comum na literatura ocidental do século XX, pode-se citar como exemplo A

hora da estrela, de Clarice Lispector, em que se tem, além da história da personagem Macabéia, a “história” do processo criativo.

Além dessa temporalidade, o tempo da leitura pode ter significação estética. Pode ser também condição do próprio desenvolvimento da narrativa. Um filme como *Tempo esgotado* tem como característica marcante o fato de a duração mesma do filme (cerca de duas horas) coincidir, propositalmente, com o tempo em que se desenrola o enredo.

Ao tratar dos aspectos da narrativa, Todorov (1976) destaca o modo pelo qual a ação dos personagens é percebida pelo narrador. Para tanto, toma como fonte teórica a tipologia proposta por Jean Pouillon, segundo o qual haveria três possibilidades na relação narrador/personagem:

- a) A visão “por trás”: bastante comum na narrativa clássica, em que o narrador sabe sempre mais que os personagens. É o narrador quem interpreta os atos daqueles, integrando-os ao conjunto da história. Os narradores das narrativas de Alencar constituem um bom exemplo.
- b) A visão “com”: própria das narrativas modernas, em que narrador e personagens têm conhecimento parecido dos acontecimentos. A esse tipo de visão pertencem as narrativas cuja história é contada, de modo diverso, por diferentes narradores, que podem ser inclusive os próprios personagens, como em *Os sinos da agonia* ou em *Ópera dos Mortos*, ambos de Autran Dourado.
- c) A visão “de fora”: menos comum esse tipo de visão ocorre quando o personagem sabe mais que o narrador. Se não for utilizada com habilidade, pode tornar uma narrativa incoerente.

Por fim, o autor, no nível do discurso, discute os modos da narrativa, em que analisa a fala do narrador, como a narração em uma crônica, e a dos personagens, como em um drama. Trata-se aqui, no caso dos personagens, do discurso direto, que Todorov prefere chamar de estilo direto.

Em conclusão ao estudo sobre a ordem da narrativa, Todorov não descarta a possibilidade de se utilizar igualmente como parte integrante da estrutura da narrativa a infração a essa ordem, que pode servir como critério para uma tipologia das narrativas literárias.

Isto significa que embora o narrador possa estar informando ao leitor a essência dos atos, ele pode, em seguida, negar essa essência, e o que era certeza, passa a ser dúvida; com isto, aquilo era, com efeito, torna-se aparência. Como em *Dom Casmurro*, por exemplo. Até que ponto o que se narra é? Até que ponto parece ser? Essa ambigüidade instaurada no nível do discurso é o que possibilita a intervenção do real na compreensão interna da narrativa. Neste ponto, ela não é mais a simples exposição de uma ação, mas a história do conflito entre duas ordens: a do livro e a do contexto social.

Em outros termos, uma narrativa justifica a própria exteriorização, quando necessita explicitar as razões internas. Em *Ligações perigosas*, livro objeto da análise de Todorov (1976), a ordem exterior apresenta-se como

um móvel para certas ações. O desenlace representa uma infração à ordem do livro e o que o segue nos conduz à ordem exterior, à restauração do que estava destruído pela narrativa precedente. A infração à ordem impossibilita saber a posição do autor a respeito do assunto tratado na narrativa, que permanece no nível das aparências.

A infração serviria como critério tipológico porque ela possibilitaria ver também como uma narrativa cria uma nova ordem, a ordem do próprio romanesco, que pode se constituir em uma infração à ordem exterior, como em Charles Dickens, segundo o exemplo que o próprio Todorov dá, ou como, em certa medida, em *Lucíola* e em *Senhora*, de Alencar.

Se Todorov vê uma possibilidade do referente integrar a estrutura da narrativa, Barthes (1976, p. 61), entretanto, considera a linguagem a única capaz de construir o significado da narrativa: “narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; o que acontece é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada”.

5 Conclusão

Qual a conclusão possível para um texto que apresentou menos uma análise crítica que uma exposição de alguns aspectos teóricos?

Se o intento fosse julgar, poderíamos dizer que o estruturalismo, na ânsia de descobrir formas invariantes no interior de conteúdos diferentes, acabou por reduzir os estudos literários em mero levantamento de dados, estabelecendo qual o núcleo de uma unidade narrativa, de que forma esses núcleos são preenchidos pelas catálises, quem é o doador e quem o destinatário etc., etc. O que acaba por retirar, por “matar” mesmo, da análise literária o gosto, o julgamento de valor. Uma narrativa vale tanto quanto mais se aproxima das formas invariantes.

Por outro, parece inegável o fato de o estruturalismo ter chamado a atenção dos acadêmicos, da Universidade, para a possibilidade de se conferir, aos estudos literários, aos estudos da cultura, um arcabouço teórico mais sólido e menos subjetivo. Além disso, a aventura da linguagem trazida pelo estruturalismo veio derrubar uma série de crenças estabelecidas (ainda que tenha instituído outras). E por isto, embora desmoralizado em muitos meios acadêmicos a partir, sobretudo, do final da década de 80, não se pode simplesmente desconsiderar tal movimento de idéias.

Referências

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Seleção de ensaios da Revista “Communications”. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. *Novos ensaios críticos e O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

CARVALHO, C. de. *Para compreender Saussure: fundamentos e visão crítica*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

COELHO, E. P. Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismo. In: _____. *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugalia. 1967.

DOSSE, F. *História do estruturalismo: o campo do signo, 1945/1966*. São Paulo: Ensaio, 1993.

DUCROT, O. *Estruturalismo e lingüística*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

Machado de Assis. *Obras Completas, de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RECTOR, M. *Para ler Greimas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

RICOEUR, P. O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

SAUSSURE, F. de. Curso de lingüística geral. 22. ed., S. Paulo: Cultrix, 2000

TODOROV, T. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. Critique de la critique: um roman d'apprentissage. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

_____. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

Celso Leopoldo Pagnan*

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Docente da Universidade Norte do Paraná (UNOPAR).

e-mail: <celso.pagnan@unopar.br>

*** Endereço para correspondência:**

Rua Shangai, 55 – Jardim Cláudia – CEP 86050-350 Londrina, Paraná, Brasil.
