

Em busca de uma imagem: alquimia e crítica literária. O “Obstáculo substancialista” em *Sobre Racine*, de Roland Barthes.

Paulo Procópio Ferraz¹

RESUMO: Em *Sobre Racine*, de Roland Barthes, a imagem da alquimia aparece associada à crítica universitária tradicional, acusada de fazer uma interpretação “mágica” da criação literária. Apoiando-se nos trabalhos de Gaston Bachelard, Barthes fala em uma visão “substancialista” do mundo, própria à burguesia, que buscaria encontrar a interioridade dos objetos e das pessoas. Contudo, ao tentar uma análise estrutural das tragédias de Racine, o crítico acaba reencontrando o pensamento substancialista nas peças do autor, e fala em uma *química* para caracterizar *Britânico*, que é descrita com termos próximos aos usados para falar em alquimia. As figuras da química e da alquimia, que reaparecem com frequência nos textos do autor, são indícios que podem nos ajudar a compreender a posição ambígua que Barthes assume para pensar a tragédia clássica.

PALAVRAS-CHAVES: Tragédia; crítica literária; alquimia; química; substância.

In search of an image: alchemy and literary criticism. The “obstacle of substance” in *On Racine*, by Roland Barthes.

ABSTRACT: In *On Racine*, by Roland Barthes, the image of alchemy is associated with the traditional scholar criticism, accused of thinking the problems of creation in a “magical” fashion. Using the works of Gaston Bachelard, he speaks of a “substantial” way of thinking, typical to the bourgeoisie, which looks for the truth as if it could be found inside the objects and persons. However, when he tries a structural analysis of the author’s tragedies, he ends up finding this substantial way of thinking in Racine’s plays. He talks of a *chemistry* in *Britannicus*, which is no different from the alchemy described earlier. The themes of alchemy and chemistry are clues that may help us understand the ambiguous position that Barthes assumes in order to understand the classical tragedy.

KEYWORDS: Tragedy; literary criticism; alchemy; chemistry; substance.

Nesse trabalho, procuraremos refletir sobre a imagem da alquimia no *Sobre Racine*, de Roland Barthes, e sobre a rejeição do espírito “substancialista”, que o autor considera como parte integral do pensamento burguês. Em seu artigo publicado em 1960, e republicado no livro em 1963, o título - *História ou literatura?* – pode ser lido como uma provocação. Na época, a história da literatura era, para a crítica literária, uma disciplina solidamente constituída e praticada regularmente dentro da tradição universitária. Ele compara a obra e as condições de sua produção (material biográfico e histórico) a dois continentes distintos, duas massas de saber separadas por fronteiras bem delimitadas. Assim como Alfred Wegener conseguiu, descrevendo o seu movimento, mostrar como a África e a América um dia formaram uma massa única, a utopia da teoria literária seria a de operar uma perfeita junção entre as duas áreas de pesquisa (BARTHES, 2008, p. 186).

Para Barthes, a crítica literária tradicional, representada no texto principalmente por René Jasinski e Jean Orcibal, não se questiona sobre as dificuldades que decorrem das relações que a obra entretém com o material histórico, se apoiando em uma intuição que, na realidade, significaria uma interrupção do pensamento. Ele descreve da seguinte maneira esse modo de ler o texto:

Para começar, [a obra] é essencialmente uma alquimia; há, por um lado, os materiais históricos, biográficos, tradicionais (fontes); por outro lado (pois é evidente que há um abismo entre esses materiais e a obra), há um não-sei-o-quê, com nomes nobres e vagos: é o *elã gerador*, o *mistério da alma*, a *síntese*, em suma, a *Vida*; dessa parte pouco se cuida, a não ser para respeitá-la pudicamente; mas, ao mesmo tempo, proíbe-se que nela se toque: seria abandonar a ciência pelo sistema. Assim, vemos as mesmas pessoas empenhar-se com um rigor científico

¹ Doutorando da Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. E-mail para contato: ppaferraz@gmail.com.

num detalhe acessório [...] e, no essencial, render-se sem combater a uma concepção puramente mágica da obra, [...] assim como o ópio faz dormir por uma virtude dormitiva, também Racine cria por uma virtude criativa (BARTHES, 2008, p. 204-205).

A frase “o ópio faz dormir por uma virtude dormitiva” é uma citação do *Doente imaginário* de Molière. Contudo, deve-se mencionar também a alusão a Gaston Bachelard. Em *Formação do espírito científico*, ele escreve sobre a ideia de “substância”, que qualifica de “obstáculo” à formação do espírito científico. Segundo Bachelard, para o pensamento pré-científico, os objetos têm uma interioridade invisível que, uma vez revelada, serve de explicação aos fenômenos observáveis. Dessa maneira, “todo o invólucro parece menos precioso, menos substancial do que a matéria que ele envolve – a casca, cuja função é tão indispensável, é vista como simples proteção da madeira”. (BACHELARD, 1996, p.123). O alquimista, assim, aparece como aquele que deve *abrir* as substâncias, entrar em contato com a sua intimidade: “Da experiência, o alquimista recebe mais confidências do que ensinamentos”. (BACHELARD, 1996, p. 126).

Se Barthes qualifica a crítica tradicional de “alquimista”, é porque vê nela um pensamento que pressupõe a “Vida” como substância da obra. Dessa maneira, o leitor, ao procurar o que está no interior do texto, atinge a sua verdade secreta. Ora, se, por um lado, o espírito pré-científico se dá por satisfeito, uma vez que ele formulou “uma explicação breve e peremptória” (BACHELARD, 1996, p. 127), por outro, a quantidade de propriedades que estão atribuídas a essa substância fazem com que ele acabe por envolvê-la em uma aura mística. Assim, a *Vida*, que é o princípio fundamental que explica a criação literária, é também o *mistério da alma*, uma essência que escapa à compreensão.

Como evitar a alquimia em crítica literária? A resposta de Barthes não difere da resposta de Bachelard: é através de uma organização do material histórico em um sistema abstrato que é possível superar a substância. Desse modo, para Bachelard, (1996, p. 131-132) a ideia de resistência elétrica só se transforma em um conceito verdadeiramente revolucionário para a ciência quando, associado às noções de intensidade e de força eletromotora, ele integra uma lei complexa e abstrata. Assim, Barthes cita Charles Mauron (1957), que trabalha com uma leitura psicanalítica do texto, e Lucien Goldmann, (1959), marxista. Os dois autores, que possuem pontos de vista opostos, têm em comum o fato de procurarem interpretar as tragédias de Racine a partir do ponto de vista sistêmico.

É necessário apontar, contudo, uma diferença crucial entre Barthes e Bachelard. Para este, a ciência é vista como um paradigma, e, face a ela, todas as outras maneiras de pensar aparecem como desvios (com a notável exceção da psicanálise, que pode apropriar-se dos mais variados discursos para constituir o seu saber). Para aquele, o sistema não garante o valor de verdade da análise – as interpretações possíveis do texto não são mutuamente exclusivas, elas apenas revelam as diferentes posições que foram tomadas ao longo do tempo. Ela pede “qu’on prenne bien soin de n’apprécier que la validité de ses équations, non leur vérité”² (BARTHES, 1964, p. 21), ou seja, que elas sejam julgadas pela sua coerência com relação aos pressupostos que decidiram assumir. Assim, ele declara que o problema do crítico raciniano está no fato de que ele nem sempre deixa à mostra “a aposta fatal que o faz falar de Racine de um modo e não de outro” (BARTHES, 2008, p. 210).

Mas talvez a principal divergência entre Barthes e Bachelard resida no caráter político que aquele confere à ideia de substância. Em *Mitologias*, ela está associada à burguesia: o vinho, por exemplo, é “antes de mais nada, uma substância de conversão [...] daí a sua velha hereditariedade alquímica, o seu poder filosófico de transmutar ou de criar *ex nihilo*” (2007, p. 75). No artigo *Declamar Racine*, publicado em 1958, Barthes escreve, sobre a uma representação de *Fedra* no TNP, em Paris no mesmo ano:

² “que se procure apreciar a validade de suas equações, e não a sua verdade” (nossa tradução)

[...] a arte burguesa é a arte do detalhe. Baseada numa representação quantitativa do universo, ela acredita que a verdade de um conjunto só pode ser a soma das verdades particulares que o constituem. [...] o ator burguês interfere incessantemente, “destaca” uma palavra, suspende um efeito, dá sinais de que aquilo que está dizendo é importante, tem determinada significação oculta [...] (2008, p. 172-173).

Os espectadores burgueses são “amantes de uma paixão substancial e imediata” (BARTHES, 2008, p. 179). Ora, segundo Barthes, o erro da interpretação burguesa reside no fato de que os personagens trágicos são desprovidos de interioridade. Na verdade, eles não têm substância, eles são *funções*, elementos que só adquirem um sentido nas relações que estabelecem entre eles. Essa ideia de função se manifesta em cena através da dicção trágica de Alain Cluny, como Teseu. Com a sua técnica simples, que respeita a musicalidade natural dos versos alexandrinos, ele consegue restabelecer a nobreza do personagem: Teseu é um ser que veio do além para derramar o seu olhar sobre a culpabilidade de Fedra, e não um simples marido traído que agiria guiado pelo ciúme.

De onde vem essa concepção da tragédia? A noção de que as peças não devem centrar-se na construção de personalidades individuais tem por origem a *Poética* de Aristóteles. Para o filósofo grego, é a ação que ocupa um papel preponderante; é apenas através da maneira pela qual agem os personagens que é possível distinguir os caracteres que estão na obra. Assim, o interesse da tragédia está menos nos elementos que a compõem do que no modo como as ações são organizadas em um todo coerente. Essa ideia é próxima da concepção de sistema do estruturalismo, no qual as partes só adquirem sentido através de sua interação umas com as outras. Contudo, não se pode esquecer as diferenças que separam Aristóteles do grupo estruturalista. Para estes, a estrutura é justamente aquilo que escapa à ação e à consciência humana. Nesse sentido, a filosofia aristotélica da ação opõe-se a essa corrente de pensamento. É por isso que Barthes prefere falar em funções: o seu projeto consiste em mostrar como a verdadeira tragédia clássica está livre das “paixões substanciais e imediatas”, o que equivale a historicizar um discurso sobre o indivíduo que é frequentemente tido como natural.

Contudo, para ele, a substância não é apenas um preconceito da crítica literária tradicional, ou uma maneira equivocada de representar a tragédia - ela está no próprio texto de Racine. Sobre *Britânico*, ele escreve:

Nero é o homem da alternativa; dois caminhos abrem-se diante dele: fazer-se amar ou fazer-se temer, o Bem ou o Mal. O dilema toma totalmente conta de Nero: o seu tempo (ele quer aceitar ou recusar o seu passado?) e seu espaço (terá ele uma “privacidade” oposta à sua vida pública?). Percebe-se que a jornada trágica aí é realmente ativa: vai separar o Bem do Mal, tem a solenidade de uma experiência química - ou de um ato demiúrgico: a sombra vai se distinguir da luz; assim como um corante de repente torna púrpura ou escurece o reagente [substance-témoin] com que entra em contato, em Nero o Mal vai fixar-se. [...] Sem dúvida, o nascimento de um monstro; mas esse monstro viverá e é talvez para viver que ele se tenha feito monstro (BARTHES, 2008, p. 102).

O uso da metáfora nessa passagem surpreende. Por que a química é qualificada como solene? Em que sentido é possível dizer que ela pode ser comparada a um ato demiúrgico? O gesto do cientista não é simbólico, apenas a técnica guia os seus movimentos. A não ser que Barthes esteja falando da alquimia, que crê na influência mística do gesto na produção da substância, que tenta sintetizar a essência do bem e não se cansa de buscar as raízes do mal.³ Na sua ambiguidade, essa passagem é representativa da atitude de Barthes. A princípio, vemos que o esquema estruturalista desenhar-se; Bem e Mal não aparecem como substâncias isoladas. No começo do parágrafo, elas são apresentadas em oposição uma a

³ O tema do Bem e do Mal reaparece com frequência na obra do Barthes, particularmente no fim de sua vida, durante a escritura de seu romance, que não pôde terminar. Sobre esse assunto, ver PINO, 2012.

outra: “o Bem ou o Mal”, ou seja, uma alternativa na qual cada um dos elementos só é significativo na sua interação com o outro. Essa alternativa é reforçada pela escolha entre a aceitação ou a recusa do passado, entre o espaço público ou o espaço privado. Essas oposições não estão localizadas no interior de Nero, elas constituem uma *atitude* – “ser amado ou ser temido” não é um dilema psicológico, é uma questão política, exterior ao personagem, que tem suas alternativas apresentadas pelos conselheiros, Burro (o Bem) e Narciso (o Mal). O dia trágico configura-se como um embate entre dois termos, Nero é um “reagente”, ele recebe o Mal passivamente, que age sobre ele.

Contudo, na medida em que a fixação do Mal não é apenas química, mas uma cerimônia demiúrgica, a tragédia não é só processo, mas também criação. O enredo caminha para essa sintetização da essência de um homem, para a formação de uma personalidade com características próprias. O indivíduo em que Nero se transforma é um homem dotado de pulsões e de uma psicologia. A sua monstruosidade reside no fato de que ele se recusa a submeter-se ao espaço público: “a solução de Nero é Júnia. Ele só deve Júnia a si mesmo. Contra tudo o que vem dos outros e que o sufoca [...], há apenas uma parte que ele mesmo inventou, o seu amor.” O seu amor “nasce da própria especificidade de seu ser, de uma química particular de seu organismo” (2008, p. 109). Barthes tem plena consciência dessa ambiguidade:

Essa mescla [entre psicologia e tragédia] atesta o caráter ambíguo do último teatro raciniano, em que o elemento trágico disputa o tempo todo e de um modo inarmonioso com o elemento psicológico, como se Racine nunca tivesse conseguido escolher entre a tragédia rigorosa que ele nunca escreveu [...] e a comédia dramática burguesa que ele fundou para os séculos seguintes, e cujos elementos agora perfeitamente acabados são Andrômaca e Ifigênia. (2008, p. 177).

O conceito de substância, e a figura da alquimia que o acompanha, encontram-se, assim, em todos os níveis de leitura de *Sobre Racine*. Eles não são apenas uma dificuldade que surgiria de uma leitura burguesa de Racine: eles são um elemento constitutivo de sua obra, que o impedem de escrever uma tragédia plena. Ao ler essa passagem, é difícil evitar a impressão que Barthes tem uma preferência pronunciada pelo lado plenamente trágico das peças. Na peça *Ifigênia*, o crítico identifica uma personagem propriamente trágica, Erifila, e uma personagem pertencente ao drama burguês, Ifigênia: “A tragédia estando assim fixada em Erifila, o drama burguês pode desenvolver a sua má-fé.” A morte de Ifigênia é “*justa*, o que quer dizer justificada, dotada de uma finalidade, incorporada a uma economia de troca” (BARTHES, 2008, p. 136). O drama burguês constitui um traço de degradação na obra de Racine, a passagem para o teatro da má-fé e da economia de troca.

Como vimos, Barthes considera que o ponto de vista crítico adotado para falar de uma obra não é uma escolha racional, mas uma “aposta” injustificável, que deve ser assumida por aquele que a adota. Ora, se aplicarmos esse postulado ao *Sobre Racine*, como definir as posições adotadas pelo seu autor? Em uma entrevista dada a Raymond Bellour em 1970, Barthes afirma que:

Como muitos de entre nós, eu recuso profundamente a minha civilização, até à náusea. Este livro [O Império dos signos] exprime a reivindicação absoluta de uma alteridade total que se me tornou necessária e que só ela pode provocar a fissura do simbólico, do nosso simbólico (BARTHES, 1981, p. 86).

Essa postura é fundamental para que se possa entender a razão pela qual Barthes opõe a tragédia ao drama: a tradição clássica não aparece para ele como uma herança que teria sido transmitida até o mundo moderno através da cultura ocidental. Para ele, o mundo antigo é uma alteridade: “Près de vingt-cinq siècles nous séparent de cette œuvre [A Oresteia,

de Ésquilo] [...] rien de tout cela ne fait plus partie de notre histoire”⁴ (BARTHES, 1964, p. 81). Se Barthes adota uma posição crítica em relação às montagens contemporâneas das tragédias (como em *Édipe roi* (BARTHES, 2002) ou em *Comment représenter l’antique* (BARTHES, 1964, p. 74-82), é porque ele põe constantemente em questão a capacidade do teatro de representar o Outro; o discurso burguês estaria, dessa maneira, condenado a reproduzir incansavelmente a sua própria visão do mundo, mesmo quando ele busca entrar em contato com mentalidades diferentes.

Ora, como seria possível atingir essa “alteridade total”, de que maneira satisfazer essa “exigência absoluta”? Essas expressões são interessantes pela contradição que elas contêm: a alteridade não pode ser nem “total” nem “absoluta” simplesmente porque o Outro só pode existir dentro da relação que o define enquanto tal. É por isso que, na mesma frase em que exprime um desejo absoluto, Barthes acaba por descrever as suas conclusões em termos *relativos* – é preciso encontrar a alteridade para “provocar uma fissura do simbólico, do nosso simbólico”; o Outro, que deveria ser “total”, não é convocado por si mesmo, mas pelos efeitos que ele pode ter em “nossa” cultura.

Se, em *Sobre Racine*, enxergarmos a tragédia como uma alteridade, fica mais fácil compreender a ambiguidade que atravessa o texto. Por um lado, Barthes procura entendê-la como um sistema no qual as relações determinam a coerência do todo. Por outro, a exigência que essa alteridade seja pura, livre do agente corruptor burguês, faz com que a análise cesse subitamente de proceder em termos relativos.

Evidentemente, o objetivo desse trabalho não é demonstrar que a análise de Barthes é inválida, mas simplesmente entender qual é a “aposta fatal” que o levou a falar de Racine dessa maneira, e a assumir todas as dificuldades que dela decorrem. Seria difícil pensar que o autor não tenha tido consciência, de uma forma ou de outra, da postura que assumiu. No artigo “Ecrivains et écrivants”, ele afirma que

d’un point de vue anthropologique, l’écrivain-écrivain est un exclu intégré par son exclusion même, un héritier lointain du Maudit : sa fonction dans la société globale n’est peut-être pas sans rapport avec celle que Cl. Lévi-Strauss attribue au Sorcier : fonction de complémentarité, le sorcier et l’intellectuel fixant en quelque sorte une maladie nécessaire à l’économie collective de la santé (BARTHES, 1964, p. 159)⁵.

O intelectual é aquele que se mantém na fronteira porque a única maneira de pertencer é, paradoxalmente, uma exclusão. Dessa maneira, não é de se espantar que ele produza um pensamento ambíguo, usando todos os elementos do discurso que a sociedade lhe fornece para afirmar uma posição de distanciamento em relação a ela. Se os temas da alquimia e da química são recorrentes na obra de Barthes no período, é porque eles são capazes de acolher alguns dos valores centrais que estão em seus textos. Para o homem moderno, o alquimista ocupa uma posição limítrofe entre a magia e a ciência, unindo aquilo que, para nós, faz parte do imaginário à experiência que procura tirar conclusões objetivas de seus resultados. Ao exigir da crítica literária que proceda com o maior rigor possível, Barthes faz com que ela ocupe seu espaço entre os saberes científicos aceitos; ao colocar a literatura como uma maneira possível de sair de sua própria cultura, de buscar uma alteridade total purgada dos vícios da má-fé e da economia de troca, ela aparece como demiurgia e transcendência.

⁴ “Aproximadamente vinte e cinco séculos separam-nos dessa obra [A Oresteia, de Ésquilo] [...] nada disso faz parte de nossa história.” [nossa tradução]

⁵ “de um ponto de vista antropológico, o escritor-escrevente é um excluído integrado pela sua própria exclusão, um herdeiro longínquo do Maldito: a sua função na sociedade global talvez não seja sem relação com aquela que Cl. Lévi-Strauss atribui ao Bruxo: função de complementaridade, o bruxo e o intelectual fixam, de alguma maneira, uma doença necessária à economia coletiva da saúde.” [nossa tradução]

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. A Formação do espírito científico. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BARTHES, R. Essais critiques. Paris: Seuil, 1964.
- _____. Mitologias. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- _____. "Édipe roi." In: Œuvres complètes, t. I. Paris: Seuil, 2002.
- _____. "Sobre "S/Z" e "O Império dos signos" In: O Grão da voz. Porto: Edições 70, 1981.
- _____. Sobre Racine. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GOLDMANN, L. Le Dieu caché. Paris: Gallimard, 1959.
- JASINSKI, R. Vers le vrai Racine. Paris: Armand Collin, 1958.
- MAURON, C. L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine. Gap: Ophrys, 1957.
- ORCIBAL, J. La genèse d'Esthèr et d'Athalie. Paris: J. Vrin, 1950.
- AMIGO PINO, C. "Roland Barthes e o combate do Bem e do Mal." Alea, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 231-244 2012.