

## A TENSÃO NA ESCOLHA DO MÉTODO CRÍTICO

(para uma análise ideológica da obra de arte literária) \*

*Marlise Vaz Bridi Ambrogi*

“a circunstância introduz-se no universo semiológico, que é um universo de convenções culturais, com o peso de uma realidade ineliminável; ancora a abstrata vitalidade dos sistemas de códigos e mensagens no contexto da vida cotidiana; alimenta a gélida auto-suficiência das relações de sentido com os influxos da história, da sociedade e da natureza.”

UMBERTO, *A Estrutura Ausente*, p. 45.

“Brasília transformou-se, de cidade socialista que deveria ser, na própria imagem da diferença social”..

*IDEM, ibidem*, p. 246.

É indiscutível que advêm diretamente da escolha metodológica muitos dos aspectos do pensamento e do trabalho crítico. Dessa maneira, torna-se indispensável refletir detida e constantemente a respeito, impondo-se, além de contínuas escolhas, um incessante aprimoramento que melhor corresponda à observação do objeto em estudo. Dentre os métodos que na atualidade se destacam, cabe ao Estruturalismo um papel marcante tanto por sua larga aceitação em vários campos do conhecimento humano, como pelas insistentes controvérsias a que deu origem. Como movimento artístico teórico, adquiriu caráter polêmico; no entanto, contém um aspecto onde tanto adeptos quanto combatentes, por muito tempo, mantiveram-se unidos: na aceitação, como ponto pacífico, da incompatibilidade entre

---

(\*) Trabalho inicialmente apresentado à Disciplina de Teorias Literária, por sugestão do Professor Dr. Antonio Cândido. A presente versão, inteiramente reformulada, perdeu sua parte final de aplicação prática sobre um conto de José Cardoso Pires, cuja obra é objeto da Monografia de Mestrado da autora.

o método estruturalista e uma análise de cunho ideológico. Se, hoje em dia, muitos dos teóricos (estruturalistas ortodoxos, ou não) resvalam dessa postura inicial, é inegável que esse momento existiu e a mudança, que vem ocorrendo, é fruto de um longo caminho de debates. Sem pretender, ou poder, refazer tal caminho, consideramos uma opção válida à nossa própria formação metodológica repensar algumas considerações sobre e do Estruturalismo, para um exato dimensionamento das suas prováveis contribuições.

Tomemos, por exemplo, a contestação ao Estruturalismo feita pelo crivo de Carlos Nelson Coutinho, em *O Estruturalismo e a Miséria da Razão* (1) Seguidor confesso das teorias de Lukács, preocupa-se em observar os fatos da cultura, notadamente a literária, segundo os princípios filosóficos do mestre, aplicando-os, entretanto, aos novos acontecimentos e à realidade brasileira. De acordo com esse objetivo e notando o alcance do Estruturalismo no mundo ocidental e também no Brasil, pretende analisá-lo lado a lado com as correntes irracionistas do pensamento contemporâneo, superando-os através das categorias abraçadas e fixadas pelo Marxismo, ou seja, o historicismo concreto, a concepção de mundo humanista e a razão dialética.

Resumindo os pontos centrais de sua crítica podemos dizer que, em primeira instância, discute a postura estruturalista que implica na imutabilidade ontológica do homem histórico e dos produtos culturais (e sociais) deles decorrentes. Ela se expressa pela admissão, sem reservas, de uma estrutura transponível no tempo, no espaço e entre os vários tipos de objetos observados, estrutura essa considerada (em Lévi-Strauss, por exemplo) como o próprio elemento enformador da realidade. De tal postura, o autor infere o abandono da categoria do historicismo concreto em favor de uma concepção de história que a minimiza “como algo *superficial* e incognoscível” (2)

Também questiona a necessidade constante e tida por pretenciosa dos estruturalistas de erigir o seu método na encarnação da ciência, tornando-se, por isso, plenamente apto à observação objetiva da realidade social. Sendo a lingüística o modelo epistemológico fundamental, e a homologia básica, que pode ser estabelecida, aquela entre o modo de ser da realidade e a sua semelhança com o da língua, a análise da realidade social se faz para eles, de acordo com esses princípios e a partir desses instrumentos. Isso é totalmente incompatível com o marxismo que tem a Economia como ciência piloto e a observação

---

(1) COUTINHO, Carlos Nelson, *O Estruturalismo e a Miséria da Razão*; Rio, Paz e Terra, 1972.

(2) *IDEM*, *ibidem*, p. 41. O grifo é do próprio autor.

das relações econômicas como real instrumento analítico. Não nega validade à lingüística, mas sim a sua consagração em método privilegiado, único ou final de observação à sociedade humana.

Tanto é assim que, comentando os procedimentos de Saussure, deixa claro que vê validade nas abstrações feitas por ele, plenamente cabíveis em qualquer ciência e principalmente tratando-se da lingüística.

Como se vê, Carlos Nelson Coutinho sabe reconhecer importância metodológica às pesquisas estruturais (lingüísticas ou outras), porém observa que, uma vez exacerbada, passa para o plano ontológico, constituindo-se numa negação da razão dialética, tornando-se mera idealização racional por não atingir o cerne da verdadeira realidade.

O terceiro ponto fulcral de sua crítica é a constatação de uma determinada visão de mundo, no interior do Estruturalismo, que se contrapõe frontalmente ao humanismo. Ao relegarem a um segundo plano a historicidade das instituições humanas (inclusive a própria língua, que se mantém como estrutura, embora se modifique como atos individuais de fala), as relações concretas e a valoração dos objetos observados por considerarem que tais questões não correspondem a objeto de ciência, acabam por se distanciar totalmente das posturas e à reação.

Baseando-nos na nossa própria experiência no contato com a teoria e a prática estruturalista, aplicadas à obra de arte literária, tais considerações parecem-nos irremediavelmente verdadeiras em face da quase totalidade dos que abraçaram o Estruturalismo (e também o Formalismo, de maneira geral), pois pretendem instaurar o seu método como um fim em si e não, ao contrário, considerá-lo uma técnica e, portanto, *um* instrumento de abordagem à obra e à cultura. Além do mais, é amplamente conhecida a obstinada atitude de omissão por parte dos estruturalistas em relação aos aspectos valorativos e ideológicos concernentes ao objeto artístico, limitando-se por opção, à sua mera descrição “objetiva”, com a descoberta de oposições, relações e correspondências que o integrem numa estrutura previamente dada. Toda vez que nos deparamos com a aplicação concreta (e sem digressões) do método estruturalista, tais limitações aparecem, frustrando totalmente as nossas ambições críticas e logrando nossas perspectivas teóricas.

No entanto, a essa altura das nossas reflexões, uma decisiva tensão se coloca. É também irremediavelmente verdadeira a fartíssima contribuição formalista e estruturalista (assim como de outras corren-

tes contemporâneas: por exemplo, o New Criticism) para a compreensão da natureza do objeto artístico, suas características e funções. Torna-se irreversível o estágio atingindo pelos estudos literários, no que tange a uma indispensável fundamentação teórica ao trabalho crítico, isso se não se quiser deixar cair num impressionismo infrutífero e, definitivamente, ultrapassado (3) Cumpre, portanto, tentar encontrar uma saída para esse impasse.

Voltando, brevemente, a Carlos Nelson Coutinho, podemos notar que os autores estudados com maior vagar são Lévi-Strauss, Roland, Barthes, Michel Foucault e Louis Althusser. Contrariamente a quaisquer previsões, Umberto Eco não é sequer citado de passagem, muito embora seja um dos teóricos de destaque na atualidade e utilize-se do método estruturalista. Imediatamente pensamos que provavelmente esse autor não se identifica com os anteriores de maneira total, pois, em caso contrário, teria necessariamente sido escalado como argumento de crítico tão acirrado do Estruturalismo. Talvez nele, ou com a sua ajuda, possamos encontrar alívio para a tensão criada pela necessidade de um rigor operatório na observação da obra de arte, tanto ao nível estético como no ideológico, possibilitando a verdadeira atividade crítica, ou seja, valorativa.

O pensamento crítico de Umberto Eco está representado, no Brasil, por pelo menos três obras de fundamental importância: *Obra Aberta*, *Apocalípticos e Integrados* e *A Estrutura Ausente* (4) Como veremos, nele convivem um profundo rigor analítico com um revigorante dialético, que lhe dá a dimensão dos limites de qualquer método ou qualquer ordem fixa de raciocínio. Tal maleabilidade, perceptível a todo momento ao longo de suas obras, faz com que o autor constantemente aplique corretivos a toda formalização exacerbada e abale todo enrijecimento despropositado de suas próprias posturas. Nesse sentido, talvez possamos estabelecer, a partir das aberturas detectáveis no corpo de sua obra, uma série de procedimentos compatíveis com a análise ideológica (que também será melhor explicitada, ao longo desse trabalho) Para tanto, nos ocuparemos da terceira obra anteriormente citada, onde o próprio autor esclarece o seu rela-

---

(3) Com isso, não se quer absolutamente dizer que não exista contribuição impressionista aos estudos literários, ou que todo impressionismo (praticado no passado) tenha que ser desconsiderado, mas apenas que, para o atual estágio, seria um retrocesso para a crítica que já alcançou níveis mais altos de contribuição.

(4) ECO, Umberto, *Obra Aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1968. *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Perspectiva, 1970. *A Estrutura Ausente*, São Paulo, Perspectiva — USP, 1971. A outra obra traduzida para o português é *As Formas do Conteúdo*, São Paulo, Perspectiva — USP, 1974.

cionamento com o pensamento de vários estruturalistas e as suas posturas originais.

O subtítulo dado *A Estrutura Ausente* é, significativamente, “Introdução à pesquisa semiológica” Partindo, portanto, de um grau de conhecimento hipotético dos leitores, percorre diante de nossos olhos todo o caminho de iniciação à Semiologia, explicando os conceitos de outras ciências (Teoria da Informação, Teoria da Comunicação, Lingüística, etc. ) por ele manipulados, reportando cada um deles ao seu contexto original. Em outras palavras, por seu absoluto rigor, acaba por desvendar a própria gênese de seu pensamento, numa atitude duplamente crítica: em relação aos instrumentos adotados, esclarecendo em que medida eles valem ou não, e em relação à oscilação básica de todo procedimento *adotado* frente a realidade (que, como veremos, para ele é mutável, possui dimensão histórica)

Desde a primeira definição dada pelo autor, podemos notar seu caráter marcadamente operacional: “A Semiologia estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas de signos — partindo da hipótese de que na verdade todos os fenômenos de cultura são sistemas de signos, isto é, fenômenos de comunicação” (5) Através de modificações sucessivas e complementares, constrói um modelo comunicacional capaz de abarcar o maior nível possível de complexidade, ou seja, considerando os fenômenos culturais segundo a perspectiva da antropologia cultural, que, esclarece o autor, abrange todo e qualquer fato resultante da interferência do homem sobre a natureza de modo que se torne passível de ser visto em seu componente social. Já na meticulosa montagem de tal modelo comunicacional, se evidencia a abertura de Umberto Eco para um postura não estruturalista ortodoxa.

Ao discutir o conceito de estrutura, esclarece que, para ele, a estrutura é um modelo que consegue dar conta de coisas diversas entre si de modo a formar um todo coerente. Por outro lado, ressalta o fato desse modelo ser construído a partir de um determinado ponto de vista que é instituído prioritário justamente por conseguir homogeneizar a diversidade de seu objeto de estudo.

Esta é uma postura que admite o estruturalismo como método, mas não como ontologia. Embora isso seja declarado desde o início, passa a ser explanado mais longamente na parte em que polemiza com os estruturalistas e, em especial, com Lévi-Strauss. Em oposição a realidade ontológica do modelo estrutural, Eco propõe o modelo sempre como um “*procedimento operacional*” (6), o que implica na ado-

---

(5) *IDEM, A Estrutura Ausente*, p. 3. O grifo é nosso.

(6) *IDEM, ibidem*, p. 284. O grifo é do próprio autor.

ção de um método que, se é capaz de facilitar a aproximação esclarecedora de elementos díspares, é, desde mesmo a sua aceitação, visto com certa desconfiança, o que exige reflexão crítica por parte de quem o aplica.

Está claro, que a não aceitação da veracidade ontológica do modelo, corresponde em última análise a um crivo apurado, por parte do autor, que prevê a possibilidade de modificação dos fenômenos observados, não se omitindo, portanto, diante da história e da observação ideológica dos fatos comunicacionais. Sem pretender esgotar todos os momentos onde isso se deflagra, pode-se notar, na própria manipulação parcial dos conceitos, a presença da história, da utilização dialética da sincronia e da diacronia ao nível da interpretação de um ou vários aspectos da comunicação cultural: está presente nos momentos da denotação e da conotação da mensagem, através da circunstância; na ambigüidade e na auto-reflexibilidade da mensagem estética; na persuasão retórica da mensagem publicitária.

A inclusão do conceito de circunstância numa metodologia estrutural, parece-nos ser de fundamental significação para a elaboração de uma análise ideológica, ou seja, uma análise que vise detectar os valores de ordem social em jogo no plano interno de uma obra literária, ou de um produto cultural qualquer. De acordo com o exemplo dado pelo autor, o signo bandeira vermelha será decodificado de maneira diferente dependendo da circunstância em que se inspira: num local perigoso, significará perigo; numa manifestação de rua, seu significado será diverso. A circunstância é, portanto, um dos processos reguladores da comunicação.

Aproveitando essa mesma sugestão da ambigüidade do signo bandeira vermelha, torna-se possível, mediante o conceito de circunstância realizar toda uma análise de cunho ideológico do filme *Tempos Modernos* de Charles Chaplin. A prisão da personagem, como agitador comunista, é resultado direto de uma mudança de circunstância: ao cair de um veículo, uma bandeira vermelha (o que aliás foi conotado, pois o filme não é colorido!) significava perigo; tremulando na mão da personagem queria chamar a atenção daqueles que a perderam; mas agitada pela mão de Carlitos que, por acaso, foi seguido por operários manifestantes, levou-o a prisão. Essa seqüência cinematográfica adquire um sentido claramente crítico, ressaltando a total alienação da personagem. A mudança de circunstância, como responsável pela mudança de significação, também pode levar ao riso, mas como matriz (ou estrutura) recorrente ao longo das cenas, acaba por desmarcar a condição operária, onde o homem é alienado e massificado pelo processo de produção (em série), pelo trabalho automati-

zado e pelas longas jornadas, sem mencionar o desemprego e a fome, também presentes no filme.

O conceito de circunstância, aplicado dentro do maior rigor metodológico, é, em si mesmo, uma excelente categoria mediadora entre a obra de arte e a realidade social e, portanto, uma abertura para a análise ideológica. Como diz Umberto Eco, a circunstância é inalienável do universo semiológico e, como tal, impede que os vários códigos se transformem em meras abstrações para se incrustarem, inapelavelmente, na realidade concreta, atraindo para o interior dos sistemas o cotidiano e a história, a sociedade e a natureza sem o que se tornariam destituídos de significação.

Mostremos, com um segundo exemplo, como o conceito de circunstância pode ser operativo para a análise ideológica. O “Fado Português” de Chico Buarque de Holanda, é uma das músicas da peça *Calabar* (7), escrita juntamente com Rui Guerra. Tanto a peça, como a música surgiram antes da ocorrência de um fato histórico: a queda da ditadura salazarista e a conseqüente mudança de governo em Portugal. Sem proceder a uma análise mais completa da canção, observemos os seguintes versos, que servem de refrão:

“Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,  
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”

E ainda:

“Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,  
Ainda vai tornar-se um Império Colonial” (8)

De acordo com a mudança de circunstância citada, eles ganharam uma amplitude significativa insuspeitável. O poder crítico cresceu por força do exemplo histórico.

Desse modo, fica evidente que o método, proposto por Umberto Eco, comporta a categoria histórica, e mais, do historicismo concreto e, somente por isso, presta-se à análise ideológica. A opção pela dialética, pela história e pela realidade concreta em oposição a desconfiança pelo dogmatismo, pelo idealismo e pela abstração (como fim), pode ser constatada em múltiplas passagens. Por exemplo, na observação da mensagem estética, depois de constatado seu caráter ambíguo, observa que é fundamental que essa ambigüidade incite o decodificador no sentido de sua interpretação, ou melhor, que seja

---

(7) BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy, *Calabar. O Elogio da Traição*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

(8) *IDEM, ibidem*, pp. 14-16.

capaz de insinuar as possíveis leituras de uma mensagem estética, sem que por isso míngüe a sua novidade ou ainda se perca em redundância.

Na realidade, o que é dito por Eco, sem intenção normativa, se aproxima das colocações dos teóricos que pregam a necessidade da expressão do concreto como modo de ser da obra de arte, pois apenas com a possibilidade da decodificação, a mensagem se mantém como tal e não se perde em ruído. Por outro lado, a auto-reflexibilidade da obra de arte, que apresenta relações homólogas em todos os seus níveis, leva à consideração da obra como código particular, ou seja, um idioleto, fato que implica num modo particular de conceber a estrutura “como objeto organizado” e não “como modelo generalizante” (9) A aceitação de muitas estruturas, ao invés *da* Estrutura, é uma postura observável ao longo de toda a história da filosofia, desde Aristóteles, não podendo ser, portanto, considerada uma exclusividade estruturalista. A busca da estrutura do objeto corresponde a observação do concreto em detrimento do abstrato e isso não escapa ao autor

Retomando algumas idéias centrais da sua *Obra Aberta* (10), volta a considerar a interpretação como um processo aberto, que implica num espaço de responsabilidade por parte daquele que vai interpretar a obra de arte. Embora admita que a lógica dos significantes de certo modo direcione a interpretação da obra, considera que isso só se dá porque a mensagem é, em última instância, uma forma significativa que exige constantemente do fruidor uma resposta que lhe confira significado. Em outras palavras, a ambigüidade da mensagem estética em relação ao código e o constante fluxo que se estabelece das denotações em direção às conotações, exigem do destinatário a sobreposição de códigos da qual pode emergir significação.

Quer dizer que uma mensagem particular (um texto) somente adquire objetividade frente o seu relacionamento com o código e com os códigos que possibilitem a sua decodificação. A escolha dos códigos ou léxicos iluminadores da mensagem, implica em responsabilidade do intérprete que, nessa medida, interfere no próprio processo de significação ou, ao menos, na decodificação da mensagem. É justamente nessa possibilidade que se pode fundamentar uma análise ideológica.

O âmbito dessa responsabilidade, inicialmente ligada apenas ao intérprete, é sensivelmente aumentada no campo da mensagem persua-

---

(9) ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*, p. 271.

(10) *IDEM*, *Obra Aberta*.



siva. Os vários tipos de discursos suasórios, entre eles o de propaganda política e o publicitário, são caracterizados pela *intenção* de persuadir e pela utilização de recursos retóricos, com essa finalidade. Edifica-se sobre estruturas redundantes, sem frustrar as expectativas do destinatário, exatamente ao contrário do que ocorre com a mensagem poética (estética) que coloca o código em crise. Mesmo que aparentemente sejam criativos e inovadores, em última instância correspondem ao que é aceito e sensato para o receptor, pois, somente assim, cumprem a sua função de angariar adeptos para a causa, a compra, o julgamento, etc. Não nega, no entanto, que mesmo no seio do processo retórico, um duplo movimento — aparente e efetivo — se solidarize, sendo que cabe ao segundo o relativo enriquecimento que pode advir da utilização inovadora de processos retóricos codificados. A responsabilidade na mensagem persuasiva amplia-se, portanto, ao seu emissor, pois a persuasão, se não é sempre consciente, ao menos é reconhecida como portadora de um sentido determinado para um dos extremos do processo comunicativo-remetente ou destinatário.

Como se sabe, repetidas vezes ocorre aparecer, inserida na mensagem estética, aspectos da mensagem persuasiva e, indubitavelmente, as soluções retóricas são uma presença constante nas obras de arte. Em todas as correntes, ou melhor, oportunidades que, de uma forma ou de outra, sejam engajadas em uma determinada postura e mesmo naquelas que se pretendam totalmente independentes, torna-se possível detectar elementos convencionais, mesmo que mascarados por processos de consciente rompimento com os códigos sociais. A possibilidade de comunicação baseia-se, diretamente, num mínimo possível de convencionalidade. Dessa forma, parece-nos grandemente ampliada a possibilidade de aplicação desses conceitos em relação à leitura e, sobretudo, à sua análise ideológica, pois a interferência da responsabilidade no plano da comunicação (ou seja, a comunicação já não se faz como algo inocente, mas abarca aspectos de consciência), a discussão da *intenção* do remetente da mensagem e outros aspectos (como o desmascaramento de processos convencionais) são, claramente, um campo aberto à observação ideológica do objeto artístico.

Para Umberto Eco, a ideologia é o “universo do saber do destinatário e do grupo a que pertence, os seus sistemas de expectativas psicológicas, suas atitudes mentais, a experiência por ele adquirida, seus princípios morais. ” (11) É, a um só tempo, uma definição extremamente lata, pois nela cabe toda espécie de valores, como é redutora, já que pretende limitar-se ao destinatário. No entanto, como temos visto ao longo desse trabalho, sua postura, ao observar os fe-

---

(11) *IDEM, A Estrutura Ausente*, p. 84.

nômenos comunicacionais da cultura, não é exatamente essa, correspondendo à observação dos valores culturais presentes em todos os níveis da comunicação. Joga com o conceito de ideologia a todo momento, através da responsabilidade do emissor, do conceito de circunstância (que interfere diretamente no processo de decodificação), no saber do destinatário e em muitas outras situações.

Observemos o exemplo dado pelo autor em mais de uma oportunidade:

“Uma frase como *os operários devem permanecer em seus postos*, pode ser decodificada com base num léxico conservador ou revolucionário, dependendo da ideologia do destinatário; ou, se o destinatário tiver preocupações de fidelidade em relação à mensagem, dependendo da ideologia a que, com base na circunstância de comunicação, o destinatário *pressupõe no remetente*” (12).

A ideologia torna-se preocupação contínua da Semiologia de Umberto Eco, que vê como atividade fundamental desse método a sua identificação. Isso fica patente até mesmo na escolha dos exemplos.

Consideramos que ficaram esclarecidos, até o presente da nossa reflexão, alguns pontos fundamentais à continuidade de nossos raciocínios. Em primeiro lugar, parece-nos suficientemente esclarecido que as objeções levantadas por Carlos Nelson Coutinho, ao Estruturalismo, não se aplicam ao caso particular de Umberto Eco que nem mesmo pode ser considerado “estruturalista”, embora aplique uma metodologia estrutural. Não cabem, para as suas posturas, as acusações de a-historicismo, idealismo ou utilização de um raciocínio não dialético, o que, aliás, corresponde a sua própria divergência com os estruturalistas ontológicos. Por outro lado, como vimos, as categorias abarcadas pelo modelo comunicacional por ele construído são operativas no estabelecimento de uma análise ideológica dos produtos culturais, em geral, e da obra de arte literária, em particular. São categorias abertas para a observação de como os valores sociais, historicamente condicionados, se inserem nas várias camadas formadoras da obra, prestando-se, dessa maneira, à crítica das concepções ideológicas nela presentes. Assim sendo, podemos considerar, bastante aliviada a tensão metodológica que nos assaltou, mas não totalmente resolvida. Uma questão se coloca imediata; se é verdade que essas categorias são operativas quando tomadas isoladamente, será que, quando o método for aplicado de maneira global a um objeto cultural ou artístico, conseguirá manter a mesma operatividade?

---

(12) *IDEM, ibidem*, pp. 84 e 85. Os grifos são do próprio autor.

A resposta a essa inquietante pergunta, surge em muitos momentos ao longo do livro, com exemplos apanhados no cinema, na pintura, na mensagem publicitária e na arquitetura. Dentre eles, o que mais nos toca de perto é, sem dúvida, a análise de Brasília, pois observa um dado da realidade nacional com base no conhecimento real e concreto dele (Umberto Eco, como nos é lembrado na advertência feita pela tradutora, esteve em Brasília, portanto, tendo-a estudado in loco) Repensa todo o processo de construção da cidade, em todas as suas etapas, ou seja, desde o seu projeto inicial de criar um modelo arquitetônico de cidade ideal, do futuro, representante dos ideais “democráticos” de um país jovem, até a sua efetiva habitação, com sucessivos dedobramentos não previstos pelos construtores, enfim, pelas relações sociais positivamente instauradas. Acompanha passo a passo a transformação das funções comunicacionais desse signo arquitetônico particular. A rigorosa aplicação do método, estabelecendo conotações exigidas pela estrita observação do fato concreto (a própria cidade em suas feições), leva-o a uma análise de cunho ideológico onde, em última instância, o que é observado é o feixe de valores sociais que tipifica a sociedade brasileira, em seu atual estágio de desenvolvimento econômico e social. A incapacidade de modificar o curso da história por um ato isolado, ou por um projeto de qualquer ordem, patenteia-se na leitura do signo arquitetônico, realizada pelo autor:

“Entre o momento em que as formas significantes haviam sido concebidas (refere-se aqui à Brasília) e aquele em que eram recebidas, transcorreram um lapso de tempo suficiente para mudar o contexto histórico e social. *E nenhuma forma criada pelo arquiteto teria podido impedir que os eventos se desenvolvessem diferentemente; assim como o ter inventado formas que pudessem corresponder às exigências impostas pelo sociólogo e pelo político colocara o arquiteto numa situação de serviço passivo*” (13).

Na verdade, essa análise demonstra a crença no fato de uma mudança nos produtos culturais só se realizar, realmente, quando se basear numa transformação de ordem profunda, ou seja, na modificação da própria sociedade que os contém. É, portanto, uma imensa abertura, contida pelo método, mas sobretudo, pelo utilizador da metodologia.

Agora, já nós parece possível tentar estabelecer, a partir do método semiológico como é constituído por Eco, os princípios básicos de uma análise ideológica dos textos literários. Numa breve retrospectiva dos pontos levantados anteriormente, podemos considerar a obra de arte literária como fato de comunicação e, portanto, passível

---

(13) *IDEM, ibidem*, p. 246.

de ser reconhecida a partir de um modelo comunicacional complexo, onde várias ordens de fenômenos e valores sociais têm interferência direta. Pode-se identificar e isolar a estrutura específica de cada texto, através de suas chaves próprias que permitem a sua decodificação em função de léxicos *escolhidos* pelo intérprete e, por isso, sob sua responsabilidade frente a integridade ou distorção do texto. Essa estrutura é compreendida como o elemento organizador, enformador da obra, mas não como representante da Estrutura (de estatuto ontológico) que se manteria imutável no tempo, no espaço e constante entre as várias categorias de objetos, mas sim, historicamente determinada, preenchendo-se de significação pelas relações com os vários códigos e com os destinatários. Os valores em jogo, no âmago da própria obra literária, não são necessariamente parte do consciente dos autores, mas desvendáveis pela análise que leva, ao mesmo tempo, a consideração da sua ideologia, da de seu grupo e da sociedade que envolve autor-obra-leitor, leitor esse que pode ser o crítico.

Feitas estas constatações, é possível instaurar a análise ideológica de uma obra de arte literária, assim como de qualquer outro produto cultural, tendo-se por escopo teórico as reflexões de Umberto Eco. A natureza da literatura, entretanto, faz com que a obra literária se torne um objeto privilegiado à aplicação da análise ideológica, já que, sem pensar em quaisquer divisões de gênero, indistintamente, sua matéria são as palavras e, essas, enfeixam em si, não só a transmissão dos valores sociais, como a própria sociabilidade humana.