



**LHM**

## O QUE É TER UMA IDEIA EM PESQUISA EM LITERATURA?

Gabriel Carra<sup>\*1</sup>

\*Universidade de São Paulo (USP)  
e-mail: gabriel.carra@usp.br

**Resumo:** Este artigo busca traçar uma reflexão sobre o percurso vivido pelo pesquisador, em especial pelo pesquisador de literatura, desde a necessidade inicial – aquilo que nos consterna e impulsiona ao trabalho de pesquisa – até a tese ou dissertação, fruto do contato com os textos, das decepções e dos sucessivos reinvestimentos de desejo nos problemas de pesquisa. Para isso, parto das considerações de Gilles Deleuze sobre o que é ter uma ideia, apresentadas na conferência *Qu'est-ce que l'acte de création ?* (1987), em que o filósofo discute a estreita relação entre ter uma ideia e modos de expressão para essa ideia. Na sequência, coloco-as em relação com as reflexões de Roland Barthes desenvolvidas em seu seminário intitulado “Les problèmes de la thèse et de la recherche”, ministrado entre 1972 e 1973, nas quais são discutidos os caminhos que o pesquisador percorre até alcançar um tema de pesquisa. Por fim, ofereço um exemplo para ilustrar o processo descrito e analisado, até então, de maneira abstrata. Essa mediação entre considerações sobre a criação e problemas próprios à pesquisa é produtiva para refletir sobre a natureza do trabalho de pesquisa em literatura, seus desafios e as questões que surgem durante o caminho que leva da vontade de escrever à tese ou à dissertação. Dessa forma, demonstra-se que, apesar das diferenças substanciais que as pesquisas em literatura têm em cada caso, há um certo grau de partilha para além das simples escolhas metodológicas: as angústias e as incertezas que circulam o processo de criar ideias.

**Palavras-chave:** Ideia. Pesquisa em literatura. Metodologia em pesquisa. Ciências humanas.

### What does it mean to have an idea in literary research?

**Abstract:** This article seeks to reflect on the journey experienced by the researcher, especially the literature researcher, from the initial need – that which unsettles and drives us toward research work – to the thesis or dissertation, the result of contact with texts, disappointments, and successive reinvestments of desire in research problems. To this end, I begin with Gilles Deleuze's considerations on what it means to have an idea, presented in the conference *Qu'est-ce que l'acte de création?*, in which the philosopher discusses the close relationship between having an idea and the

<sup>1</sup> É mestrando no programa PPG-LETRA (Letras Estrangeiras e Tradução) na Universidade de São Paulo, orientado pela Profa. Dra. Claudia Pino. Recebe financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Dedica-se ao estudo da crítica literária e da retórica da crítica. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5825676290534868>.



modes of expression for that idea. Following this, I relate them to the reflections of Roland Barthes developed in his seminar titled *Les problèmes de la thèse et de la recherche*, delivered between 1972 and 1973, in which the paths the researcher takes to reach a research theme are discussed. Finally, I offer an example to illustrate the process described and analyzed up to this point in an abstract manner. This mediation between considerations on creation and research-specific problems is productive for reflecting on the nature of literary research work, its challenges, and the questions that arise along the path from the desire to write to the thesis or dissertation. In this way, it is shown that, despite the substantial differences that literary research presents in each case, there is a certain degree of sharing beyond mere methodological choices: the anxieties and uncertainties that surround the process of creating ideas.

**Keywords:** Idea. Literary research. Research methodology. Human sciences.

Cada campo da cultura recorta seus componentes de maneira distinta. Em teatro, um ator realiza pesquisa fazendo experimentos cênicos: testa as potencialidades de uma determinada maneira de rearranjar seu corpo em um papel ou cena, estuda os elementos de que dispõe em certa temporada – objetos, figurinos, máscaras –, medita sobre suas relações com o papel que vai representar, volta à herança do teatro para apanhar esta ou aquela lição que possa lhe servir para a empreitada do momento. O diretor de uma peça terá de fazer o mesmo movimento em relação à *mise en scène*, à adaptação da peça que pretende montar e às diferentes questões que delas derivam. O autor de uma peça, por fim, também o fará em relação ao registro estético que construirá, às personagens, às indicações cênicas e rubricas. Quando realizam algo de grande, dizemos que encontraram algo: é assim, por exemplo, com o teatro épico de Brecht ou com o teatro exaurido ao mínimo de Beckett; e é assim também com a atuação de Sarah Bernhardt em *La dame aux camélias*, de que a história traz os mais elogiosos testemunhos.

Esse algo que encontraram, essa maneira de configurar uma peça, de montá-la ou de atuar, podemos dizer com Gilles Deleuze que foram ideias. Ter uma ideia, diz ele, é raro e contingencial:

Porque, por um lado, todo mundo sabe bem que ter uma ideia é um evento raro, acontece raramente, ter uma ideia é uma espécie de festa. [...] E, por outro lado, ter uma ideia não é algo genérico, não temos uma ideia em geral. As ideias são potenciais, mas potenciais já comprometidos com este ou aquele modo de expressão. E inseparáveis do modo de expressão (Deleuze, 1987, p. 1)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> « Parce que d'une part tout le monde sait bien qu'avoir une idée, c'est un événement rare, ça arrive rarement, avoir une idée c'est une espèce de fête. [...] Et d'autre part, avoir une idée, c'est pas quelque chose en général, on n'a pas une idée en général. [...] Les idées, ce sont des potentiels, mais de potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression. Et inséparables du mode d'expression. ». Trad. minha.



Daí conclui ele que toda disciplina, seja ela a filosofia, a ciência ou as artes, é de ordem criativa. Essas criações, no entanto, são resultado de algo imperativo:

A filosofia é uma disciplina que consiste em criar ou inventar conceitos. Mas é claro que isso não se dá desta maneira: “Veja, vou fazer tal conceito, vou criar tal conceito”. Bem como um pintor não se diz um dia: “Veja, vou fazer um quadro dessa maneira”. [...] É preciso que haja uma necessidade, senão não há coisa alguma (Deleuze, 1987, p. 2)<sup>3</sup>.

Para definir o que é ter uma ideia, são estabelecidos assim dois pressupostos: 1) não há uma ideia em geral, uma ideia em ideia; há ideias em diferentes domínios ou modos de expressão. Uma certa maneira de representar Marguerite Gautier foi a ideia de Bernhardt; uma certa maneira de configurar as personagens para abstrair as paixões catárticas ao espectador, e fazê-lo gritar “isso precisa acabar!” (1967, p. 70), foi a ideia de Brecht. E 2) um criador não trabalha pelo prazer, mas tão somente faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Conclui-se portanto que, seja para Brecht, seja para Bernhardt, foi uma necessidade (de ordem política, estética ou ambas, importa mais seu caráter imperativo) que os levou a trabalhar e a ter uma ideia.

Para que essa relação seja válida, é necessário que ela responda também aos casos extremos, àqueles para os quais as ideias parecem se opor diretamente a um dos pressupostos sugeridos por Deleuze. Esse parece ser o caso de Roland Barthes, a quem, por diversas vezes, o prazer foi objeto de reflexão e até serviu de pressuposto metodológico, de fio condutor para suas pesquisas. A uma pergunta feita por Guy Mandery a propósito da publicação vindoura de *La chambre claire*, Barthes responde a respeito de seu método: “Então, tomei por guia meu prazer ou meu desejo em relação a certas fotografias. E tentei analisar esse prazer ou esse desejo”<sup>4</sup> (Barthes, 2002c, p. 935). “Não é, portanto, o prazer um substituto plausível à necessidade?”, perguntamo-nos inevitavelmente. Para considerar a hipótese deleuziana contraditória à maneira barthesiana de proceder, é necessário antes fazer um exame de alguns momentos de sua produção – três nos bastarão – e verificar se não há uma necessidade que o impele a este caminho. Esse procedimento será útil, pois,

<sup>3</sup> « La philosophie est une discipline qui consiste à créer ou à inventer des concepts. [...] Alors, bien sûr, ça ne se fabrique pas comme ça : on ne se dit pas un jour « Tiens, je vais faire tel concept, je vais inventer tel concept ». Pas plus qu'un peintre ne se dit un jour « tiens, je vais faire un tableau comme ça ». [...] Il faut qu'il y ait une nécessité, sinon il n'y a rien du tout. », trad. minha.

<sup>4</sup> « Donc j'ai pris pour guide mon plaisir ou mon désir à l'égard de certaines photographies. Et j'ai essayé d'analyser ce plaisir ou ce désir », trad. minha.



além de verificar a validade da proposta deleuziana em relação a um caso extremo, também permitirá ver, caso seja válida, como ela opera no campo da pesquisa em literatura.

Em 1963, ano de publicação de *Sur racine*, o qual posteriormente seria a faísca que desencadearia o célebre embate entre a crítica institucional, encabeçada por Raymond Picard, e a *nouvelle critique*, Barthes também publica um ensaio intitulado “As duas críticas”, no qual reconhece a coexistência (conflituosa) de duas vertentes: uma crítica universitária, de método positivista herdado de Gustave Lanson, que se considerava objetiva (logo, destituída de ideologia), e uma crítica interpretativa, ideológica, de métodos variados – marxista, psicanalítica, existencialista, fenomenológica. Na sequência do ensaio, Barthes sublinha que essa oposição se dá em função do componente ideológico que estrutura a crítica positivista: por um lado, ela promove um recorte parcial da literatura, “pois recusar de se interrogar acerca do ser da literatura é ao mesmo tempo acreditar na ideia de que esse ser é eterno, ou se se preferir, natural” (1982, p. 151); e, por outro, sustenta um postulado de analogia: “trata-se sempre de colocar a obra estudada em relação com outra *coisa*, um *alhures* da literatura” (p. 152). Ambas as operações não estão isentas de escolhas e, portanto, de uma certa visão de mundo. A consequente absorção da crítica interpretativa pela universitária, em vista de fins adaptativos, só é possível uma vez que não são críticas de natureza distintas, mas apenas com outras escolhas ideológicas. “A história (mesmo se ela se tornar marxista), a psicologia (mesmo se ela se fizer psicanálise)” (p. 154). Nesse texto, o leitor reconhecerá duas ideias. A primeira diz respeito à pluralidade da crítica: se o texto pode ser lido de diversas maneiras, não é condizente com a natureza do objeto que uma via interpretativa, institucionalizada, sancione as demais. Há, portanto, a crítica universitária, mas ela é somente uma dentre as demais. As polêmicas desproporcionais que sucederam a uma formulação tão pouco escandalosa apenas evidenciam em que ponto estavam as tensões da época, o “mal-estar no ensino em geral, mal-estar que logo faria explodir a universidade, na revolução de maio de 68” (Perrone-Moisés, p. 1986, p. 36). A segunda ideia diz respeito à defesa de uma leitura imanente: “o que não o será [admitido] é um trabalho que se instala na obra e só coloca sua relação com o mundo depois de a ter inteiramente descrita do interior, em suas funções, ou, como se diz hoje, em sua estrutura” (Barthes, 1982, p. 154). Uma e outra correspondem à necessidade de colocar o texto literário em primazia, em torná-lo novamente um objeto com força de espanto, incapaz de ser reduzido a um ou outro sistema de leitura.



Alguns anos mais tarde, é por reconhecer o papel produtivo da leitura (a leitura como escrita) que Barthes proporá outra ideia, a análise textual, a qual, operando sobre o texto clássico, fará com que tudo signifique “sem cessar e diversas vezes, mas sem prestar contas a um grande conjunto final, a uma estrutura última”<sup>5</sup> (2002a, p. 128). Nessa maneira de proceder,

interpretar um texto não é lhe dar um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, ao contrário, apreciar de que plural ele é feito. Coloquemos de início a imagem de um plural triunfante, que nenhuma restrição de representação (de imitação) venha empobrecer. Neste ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si, sem que nenhuma possa dirigir as demais; esse texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados<sup>6</sup> (2002a, p. 123).

O resultado desse método que tenta acompanhar a leitura em câmera lenta, descrevendo pacientemente os códigos entrelaçados em cada unidade de sentido (lexia), é duplo: em relação ao texto, ele torna-se estrelado – uma rede finita de sentidos que, pela complexidade da sua combinatória, tende para o infinito; em relação à leitura, uma vez que é impossível a um único leitor cobrir a totalidade dos códigos de um texto, e muito raramente dois leitores darão as mesmas ênfases para as mesmas lexias, isto é, dificilmente descobrirão no texto os mesmos sentidos e os relacionarão da mesma maneira, a leitura também tenderá para a disseminação. Um e outro, unidos, pois apenas abstratamente podem ser separados, dão a ver o texto como espaço produtivo de mais texto, de respostas que emitimos aos seus apelos:

abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas uma verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual, entretanto, se houvesse evaporado todo padecimento: ler é fazer o nosso corpo trabalhar [...] ao apelo dos signos, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundezza achamalotada das frases (Barthes, 2004, p. 29).

A essa ideia, cuja obra mais significativa é *S/Z* (1970), corresponde a necessidade de manter a diferenciação do texto, de sustentar o que cada um teria de particular em relação aos demais, de se opor à estrutura final intentada pelo estruturalismo literário, cujo resultado é

<sup>5</sup> « sans cesse et plusieurs fois, mais sans délégation à un grand ensemble final, à une structure dernière », trad. minha.

<sup>6</sup> « interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. Posons d'abord l'image d'un pluriel triomphant, que ne vient appauvrir aucune contrainte de représentation (d'imitation). Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucune puisse coiffer les autres ; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés », trad. minha.

a indiferenciação daquilo que podemos desejar em cada texto frente a um modelo que serviria para todos. Se na primeira ideia sublinhada o estruturalismo era intentado pela sua análise imanente, aqui ele é criticado por sua tendência ao esvaziamento da singularidade de cada texto, em vistas de um modelo genérico.

Como terceiro e último exemplo, eis que temos justamente o prazer alçado ao centro da questão. Em *Le plaisir du texte* (1973), Barthes retoma a forma do romantismo alemão – o texto fragmentário –, para propor terminologias instáveis, evanescentes tão logo as empenhamos no jogo de classificação e avaliação dos textos: há o texto de prazer e há o texto de gozo, mas um e outro são reversíveis, vacilam, “de qualquer maneira haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será fonte de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível” (Barthes, 2002b, p. 219), e a oposição “só existe por seu apagamento progressivo” (2002b, p. 335). Um texto crítico que não se presta a criticar (avaliar) seu objeto não pode deixar de ter uma natureza paradoxal. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, ele “assume o individual contra o ‘universal’ do modelo estruturalista, o corpo contra o conceito, o prazer contra a seriedade acadêmica, o dilettantismo contra o cientificismo” (1986, p. 51). É procurado, assim, dar a ver a pequena fissura que existe entre a leitura que recupera os códigos culturais, nutre-se deles – “Inteligência. Ironia. Delicadeza. Euforia. Domínio. Segurança: arte de viver” (Barthes, 2002b, p. 219) –, isto é, a dos textos de prazer; e a que dispersa, como poeira de ouro, o prazer, a linguagem e a cultura, a leitura de gozo: “nenhum álibi permanece, nada se reconstitui, nada se recupera” (2002b, p. 219). Nesta, “é o próprio estatuto da leitura que é clandestino [...]. Lê-se sempre furtivamente: é preciso de escuridão para que se opere a ‘decomposição sensacional’ do sujeito, a surpresa profunda, a palpitação do coração, que é aquela do gozo, do medo” (2002b, p. 334).

À primeira vista, o giro deste texto, ao tomar distância da leitura cultural, e ao colocá-la em relação a uma zona de leitura para a qual qualquer tentativa de comentário operaria como recuperação cultural daquilo que lhe escapa, parece dizer adeus à crítica. Todavia, não é o que Barthes faz. Ele continua a escrever e refletir sobre o campo da cultura (sobre as artes – literatura, pintura, música, fotografia – e sobre cultura de massa), conquanto sua última década de produção tenha dado espaço a projetos híbridos, a gêneros bastardos, como disse certa vez (1982, p. 37), entre a crítica e a literatura. Assim o são *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977) e *La chambre claire* (1980).



Como pensar, portanto, o lugar dessa reflexão sobre prazer/gozo? Em entrevista a Jean-Jacques Brochier para a *Magazine littéraire*, em fevereiro de 1975, Barthes tenta responder: “Ela apareceu [a palavra prazer] de uma maneira que eu chamaria tática. Eu tinha a impressão de que a linguagem intelectual, hoje, se submetia muito facilmente a imperativos moralizadores que evacuavam toda noção de gozo”<sup>7</sup> (2002b, p. 851-852). Mais adiante, explica as razões para reintroduzi-la na crítica: “eu concedo, no plano subjetivo, uma certa importância ao que pode ser acolhido sob o nome, um pouco obsoleto, de hedonismo, e sobretudo ao tema da arte de viver”<sup>8</sup> (2002b, p. 851). Está em questão aí uma resposta ética à vida intelectual de seu tempo: “há, portanto, a tomada de responsabilidade por um certo hedonismo, pelo retorno de uma filosofia desacreditada, reprimida através dos séculos. Primeiro, pela moral cristã, e depois estava, ou está, infelizmente, para ser, de novo, por uma certa ética marxista”<sup>9</sup> (2002b, p. 851). A segunda razão, acrescenta, tem a ver com os saberes e os caminhos da arte da época: “quando tentamos fazer uma certa distinção entre ‘prazer’ e ‘gozo’, quando colocamos o problema do gozo, encontramos então uma temática bastante atual, que a psicanálise conhece bem, e que interessa ao que chamamos de vanguarda”<sup>10</sup> (2002b, p. 852).

Em nenhum dos três casos aqui sublinhados – que perpassam um arco de dez anos da produção barthesiana, sendo o último o mais significativo, por tematizar justamente o prazer – trata-se de criação de ideias meramente por prazer. Em cada caso há uma necessidade, e cada necessidade, como um galho, rendeu um ou alguns frutos, a depender de sua saúde e solidez: partem do mesmo ramo “As duas críticas” e *Crítica verdade*, isto é, de uma necessidade de pensar o componente ideológico que há por detrás de uma crítica que se aventa a-ideológica; *S/Z* e *L'empire des signes* (1970), por sua renúncia voluntária a leituras sistemáticas, baseadas em verdades linguísticas, históricas ou sociológicas (Perrone-Moisés, 1986, p. 50), parecem coexistir em outro. E *Le plaisir du texte*, por fim, parte de um

<sup>7</sup> « Il est apparu [le mot plaisir] d'une façon que j'appellerai tactique. J'ai eu le sentiment que le langage intellectuel, aujourd'hui, se soumettait trop facilement à des impératifs moralisateurs qui évacuaient toute notion de jouissance », trad. minha.

<sup>8</sup> « j'accorde, sur le plan subjectif, une certaine importance à ce qui peut se grouper sous le nom un peut désuet d'hédonisme, et notamment au thème de l'art de vivre », trad. minha.

<sup>9</sup> « Il y a donc [...] la prise en responsabilité d'un certain hédonisme, le retour d'une philosophie discréditée, refoulée dans des siècles. D'abord, par la morale chrétienne, puis et était, ou est, hélas, de nouveau en passe de l'être par une certaine éthique marxiste », trad. minha.

<sup>10</sup> « Quand on essaie de faire un certain partage entre ‘plaisir’ et ‘jouissance’, quand on pose le problème de la jouissance, on retrouve alors une thématique très actuelle, que connaît bien la psychanalyse, et qui intéresse ce qu'on appelle l'avant garde », trad. minha.



terceiro, o da necessidade de sustentar uma perspectiva reprimida por uma moral religiosa e por um pensamento que começa a abusar de sua posição dominante, bem como de manter a crítica a par dos caminhos da vanguarda. Todas essas diferentes necessidades, por sua vez, parecem reportar-se a uma maior, alimentar-se dela que, como um tronco, lança suas raízes no solo e dali extraí os nutrientes de que precisa para desenvolver-se: a essa necessidade maior, digamos finalmente com Deleuze, *absoluta*, identificável como fundamento dos três casos comentados e de toda produção de Barthes, desde *Le degré zéro de l'écriture* até os últimos cursos no Collège de France, podemos designar como *o combate da Doxa*:

Considerando sempre como sua inimiga no. 1 a *Doxa*, ou Opinião dominante (conceito colhido em Brecht), seu campo só podia ser o do paradoxo. E como a *Doxa* está sempre recuperando qualquer posição paradoxal, era preciso sempre deslocar-se para continuar exercendo a função que, segundo ele, era a do escritor: uma função crítica e utópica (Perrone-Moisés, 1986, p. 52).

É como resultado dessa necessidade absoluta que é possível ainda pensar em outras ideias barthesianas: o neutro, a escritura, o texto, a inatualidade do discurso amoroso. Todas elas respondem, de maneiras específicas que não cabe aqui tratar, à necessidade absoluta do autor, temperada sempre pela contingência e pela temporalidade em que estava inscrito no momento de cada nova formulação. Dessa forma, não parece haver contradição entre a postulação deleuziana e a maneira barthesiana de pesquisar. Uma ideia para Barthes parece advir da necessidade absoluta com que se depara qualquer um em seu ato de criação, mesmo que a ideia que daí decorra seja o prazer. Uma vez validada a proposição de Deleuze, é preciso verificar como se passa da necessidade à ideia.

Uma ideia em pesquisa, como visto, parte de uma necessidade absoluta, de algo que é inalienável ao pesquisador, uma vez que o persegue e exige que ele lhe responda. O emprego de *nécessité* e não de *besoin* por Deleuze dá conta desse caráter, retracável desde a Antiguidade Clássica nos léxicos deste campo semântico: *ἀνάγκη*, mais do que uma necessidade natural ou uma carência, é da ordem do que é inelutável. “Nem os deuses podem lutar contra a Necessidade”, diz Simônides de Céos (Bowra, 1967, p. 97). Essa necessidade pode ser circunscrita, reter o pesquisador por alguns anos e um modo de expressão pode levar a outros: assim podemos pensar a relação entre cursos ministrados e livros publicados por um professor. É o caso dos seminários de Barthes sobre *Sarrasine*,



ministrados na École pratique des Hautes Etudes entre 1967 e 1969, e *S/Z*; e do seminário sobre o discurso amoroso (1974-1976) e *Fragments d'un discours amoureux*. Pode também demandar ao pesquisador que comprometa os diversos modos de expressão de que dispõe para configurar essa ideia. A Albert Camus, a pesquisa a respeito do absurdo não pôde se restringir apenas ao ensaio. Foi-lhe necessário investi-la também na escrita do romance e do teatro. *L'étranger* e *Calígula* não são exemplos literários de *Le mythe de Sisyphe*; todas as três são os modos de expressão comprometidos com a ideia do absurdo.

Ela pode também ser ampla, forte o suficiente para ocupar o espaço de uma vida. Nesse sentido, ela pode se confundir com posturas éticas e projetos políticos: é assim o combate à *Doxa* para Barthes, a indagação acerca das relações de poder e suas consequências para subjetivação do indivíduo para Foucault, e a indignação frente à alienação do homem sob o capitalismo para Lukács. Em todos esses casos é possível perceber, nos diversos projetos que empreenderam ao longo de suas vidas, as marcas dessas necessidades.

Algo desse imperativo perpassa nossos projetos de pesquisa em mestrado e doutorado, algo que carrega, inevitavelmente, as marcas das necessidades aqui tratadas. Em notas para o seminário do ano 1972-1973, intitulado “Les problèmes de la thèse et de la recherche”, Barthes faz o seguinte resumo do percurso usual do pesquisador: 1) *Corpus*; 2) Objeto/Supergo, recorte-tema da tese; 3) Pane; 4) Projeto-tema (Coustille, 2017, p. 249). O *corpus*, de acordo com Claude Coustille, não é limitado por questões cronológicas, espaciais, genéricas ou metodológicas, “ele se escolhe em função do gosto e deve permitir a investidura do desejo” (p. 249). Tal caráter ilimitado do *corpus*, conduzido em função da possibilidade de investidura do desejo (portanto, não se confundindo com prazer), contém relações com a necessidade até então descrita. Por um lado, esse *corpus* lembra algo do *objet petit a* lacaniano (Dunker, 2016), que opera como indutor das relações desejantes e é, ao mesmo tempo, inacessível e informulável. Que jovem pesquisador não se sentiu, diante de um *corpus* ainda não delimitado (de um problema que ainda exige formulação), soçobrado, angustiado? A angústia é a própria marca da impotência de simbolizar esse objeto que nos ultrapassa. Sendo, por outro lado, indutor de relações desejantes, ele é também produtivo. Diz Deleuze que “um desejo é isso, é construir; [...] desejar é construir um agenciamento”



(Deleuze; Parnet, 1996)<sup>11</sup>; e, anos antes, que “Platão distingue duas espécies de coisas no mundo: as que deixam o pensamento inativo ou lhe dão apenas o pretexto para uma aparência de atividade e as que fazem pensar, forçam a pensar” (2022, p. 96). Este primeiro *corpus*, portanto, parece estar irmanado à necessidade; parece-se muito com essas coisas que nos forçam a pensar e que, por sua inacessibilidade, nos angustiam e nos levam à produção. Em relação a ideias, necessidade e desejo parecem dois lados de uma mesma operação.

Como sabemos por experiência empírica, esse *corpus*, ainda em estado selvagem, precisa ser civilizado para adentrar as portas da Universidade. É o momento em que o “supergo institucional deve canalizar o desejo e orientá-lo [...], é preciso obrigar-se a recortá-lo de uma forma aceitável pelas instâncias acadêmicas. Obtemos, então, um ‘tema de tese’” (Coustille, 2017, p. 249). Momento privilegiado, pois o “tema de tese” ganha inteligibilidade e executabilidade. Contudo, todo ganho não deixa de ser também uma perda, e essa transmutação do *corpus* em “tema de tese” só ocorre às custas da intensidade com que nos relacionamos ao *corpus*, este muito mais congênito ao problema de pesquisa que nos perturba. Perde-se a pureza com que *corpus* e necessidade se comunicavam, de onde resulta a pane comentada por Barthes. “O estudante sente-se esmagado pela lei universitária. O recorte do corpo evaca o desejo. Significa dizer que o superego esmaga o ego a ponto de rejeitá-lo fora da tese” (p. 249). Novamente, a experiência empírica fia a descrição realizada: às exigências acadêmicas, burocráticas ou triviais, segue-se uma decepção decorrida da conclusão de que essas demandas são *sem interesse algum* ante as perturbações iniciais.

No quarto e último ponto, chamado por Barthes de “projeto-tema”, ocorre a “reinvestidura do desejo, não mais no objeto, mas no tema da tese. O doutorando apropria-se progressivamente daquilo que parecia, inicialmente, um recorte artificial” (p. 249-250). Esse movimento, em termos deleuzianos, corresponde ao momento em que, passada a decepção que decorria da comparação entre a necessidade em estado puro e o “tema de tese”, começamos a nos perturbar também por este. À medida em que o tateamos, encontramos ângulos insuspeitos e notamos saltar dele reflexos das mesmas cores das que nos assaltavam quando lidávamos com a necessidade. Embora menor, mais *manipulável* e mesclado de preocupações que não as nossas, intuímos nele a congeneridade com a

<sup>11</sup> Sobre o agenciamento, Deleuze dá o exemplo de Proust: “Não desejo uma mulher, desejo uma mulher envolta em uma paisagem”, isto é, deseja-se um “conjunto”, uma combinação de elementos, um contexto, e deseja-se inserido em um contexto.

necessidade, que nos levou a querer escrever em primeiro lugar. Cria-se, a partir desse novo objeto, misto de perturbação suscitada pela necessidade com preocupações institucionais da academia, o que chamo de ideia em pesquisa.

Logo, necessidade e ideia em pesquisa nutrem relações estreitas, mas possuem diferenças decisivas: compartilham de uma mesma violência primordial, são frutos dela, mas não possuem o mesmo grau de contato com a fonte dessa violência; à pureza do contato que a necessidade sustenta com aquilo que nos violenta, segue-se um contato impuro na ideia em pesquisa, na qual a necessidade absoluta mescla-se com preocupações alheias, externas. Se a ideia em pesquisa não partilha do mesmo grau de pureza da necessidade absoluta, ela tem, no entanto, a vantagem de ser comprometida com um meio de expressão, o que lhe garante um grau de realidade (de produtividade) muito mais ardente e, consequentemente, perturbador – o que contribui para o reinvestimento do desejo ante os problemas específicos que seu meio de expressão, a dissertação/tese, impõe, isto é, os de metodologia, de análise, de interpretação e de estilo. A resposta a estes problemas deve vir da própria escrita da pesquisa.

\*

A título de ilustração desse processo, que o leitor-pesquisador pode, no entanto, dispensar, pois suas pesquisas em andamento certamente já lhe serviriam para tal finalidade, trago um exemplo pessoal, de minha ideia em pesquisa de mestrado, de onde resultou este artigo. Como já tratado, a necessidade pode ser ampla, parte de uma violência exercida pelo contato com algo, e resulta em um compromisso com a criação, circunscrita a um determinado domínio ou meio de expressão (seja em filosofia, em literatura, em representação teatral, em pesquisa acadêmica *etc.*). A minha perturbação nesta pesquisa pode ser resumida da seguinte forma: que lugar tem a literatura para nós hoje? O que pode ela? Pergunta sempre refeita e sempre à espera de uma nova resposta, uma vez que as anteriores, apesar de muito nos ajudar na árdua tarefa de respondê-la, estão enoveladas em contingentes distintos, o que as faz sempre estar além e aquém do *in loco* que constitui o contemporâneo. Como é facilmente presumível, essa pergunta é absurda do ponto vista acadêmico, e cada um poderá selecionar deste dodecaedro o lado que mais lhe pareça impróprio à instituição.

Daí a necessidade de recortá-la, a fim de alcançar uma ideia em monografia. Para isso, parti de uma evidência: *o texto literário seduz o leitor*. Certamente, não com o mesmo



grau de eficácia e nem pelos mesmos motivos para cada um. Um romance ruim, pelo seu andar desengonçado, ou um poema ruim, pela carência de sua função poética ou por seu excesso de rigidez, soam-nos toscos, tal como soa tosco um mal sedutor em ato. Sedução também não significa que gostemos daquilo que nos seduz. Quantas vezes não nos pegamos seduzidos por alguém que sabemos que nos causará arrependimento depois? Assim também é com relação a certas vozes literárias, que nos sodomizam ou são grotescas, e apesar disso nos seduzem. Para mim, *Memórias do subsolo* e *Le bavard* são casos típicos; o leitor com certeza há de encontrar os seus próprios exemplos. Por fim, um índice da sedução pode ser adivinhado no cânone (enquanto régua viva da cultura, e não enquanto instituição cristalizada, defendida ou rechaçada) (Perrone-Moisés, 1998): os textos sedutores têm sempre mais propensão a persistir como referências que orientam a cultura. Isso não significa, é claro, que esse seja o único (ou o principal) fator a regular o cânone. Há questões editoriais (a disponibilidade ou indisponibilidade de edições do texto), comerciais (as vantagens ou desvantagens de investir em determinada publicação) e ideológicas (as opções por manter ou excluir determinados autores pelos mais diversos critérios). A despeito disso, a sedução que um texto literário exerce concorre com esses fatores extratextuais e faz com que se deseje ler certos autores. As injustiças acontecem: Camus é um autor muito mais seguro no cânone atual da literatura francesa do que Gide; no caso brasileiro, podemos dizer o mesmo de Drummond em relação a Murilo Mendes. Não é injusto que os primeiros sejam consagrados pelo cânone, mas certamente é injusto que os últimos tenham um lugar hoje mais incerto. Aí também, onde o índice parece falhar, a exceção comprova a regra: quando um autor que nos seduz parece injustamente olvidado pela cultura, não tardamos a reclamar desse fato e a recomendá-lo a nossos amigos e colegas.

Sejam quais forem os elementos que fazem um leitor ser seduzido por um texto, e sejam quais forem as reações que o leitor terá diante dessa experiência (afinal, pode ser que resulte daí uma experiência contraditória, que faça do leitor um ser desgostoso, culpado ou simplesmente enraivecido com essa habilidade do texto), há aí um indício mínimo do que pode a literatura, vivido individualmente, mas facilmente verificável como transubjetivo. Isto é, como uma experiência particular vivida comunitariamente. Sabemos então, por empiria, algo que a literatura pode fazer; contudo, não é possível daí depreender seu modo de funcionamento, nem a extensão de suas consequências. A sedução existe, mas ainda não é possível dizer nada a seu respeito sem se valer abusadamente de especulações.



Com esse recorte (ainda que estranho), o objeto da dissertação cumpriu dois dos três pré-requisitos para a constituição de um objeto de estudo acadêmico: ele é *verificável*, há uma força de evidência na sedução que o texto literário exerce que nos obriga a aceitar sua existência, seja para assumi-la ou para recusá-la; e ele é *específico*, isto é, ele recorta um elemento de um tema maior para analisá-lo, a lupa no lugar do telescópio. Para que ele seja um verdadeiro objeto de dissertação (e assim seja possível analisá-lo e interpretá-lo), é necessário que ele cumpra o terceiro e último pré-requisito: ser *manipulável*, o que significa combinar, em sua constituição, um *corpus* e um método para trabalhar com este *corpus*.

Dada a variedade imensa de metodologias possíveis para uma pesquisa, não cabe neste artigo tratar da minha<sup>12</sup>. Resta, para finalizar, tratar do *corpus*. A fim de que o fenômeno eleito para a dissertação de cujo exemplo dou cumpra o último pré-requisito necessário antes de se tornar um objeto de pesquisa acadêmica, isto é, o de ser manipulável, ela precisa de uma materialidade (textual) que possa ser analisada

Ao longo das últimas páginas, alguns autores foram citados – Simônides, Gide, Platão, Beckett, Dostoiévski, Brecht, Camus, Drummond, des Forêts, Mendes. Dispersos, dão a ver a variedade de direções a que levaram meu pensamento; juntos, formam um barômetro de minha condição de leitor seduzido. A evidência com a qual escolhi recortar a necessidade, e assim chegar à ideia em pesquisa, esteve presente nas leituras de cada um deles. Qualquer um serviria ao estudo aqui empreendido (e o leitor, se se lançasse em uma pesquisa similar, elegeria outros autores). O autor que escolhi, no entanto, foi Roland Barthes, e é necessário justificar a arbitrariedade dessa opção.

A primeira razão, tal como seria com qualquer um dos demais, é por ter sido seduzido por seus textos, sem isso sequer seria cogitado. A segunda é de ordem cronológica: foi em uma leitura de Barthes, a primeira que fiz dele, *La chambre claire*, que pela primeira vez *me espantei* com a sedução do texto, que desnaturalizei (ou, melhor formulando, que suas palavras desnaturalizaram em mim) esse fenômeno estético pelo qual já havia passado tantas vezes, mas sem perceber sua presença invisível e constante. Ora, foi por ter amado esse ensaio, amado tanto quanto amo romances, poesias e peças dramáticas, que finalmente notei, de canto de olho, a sedução a correr nos interstícios das palavras. A terceira é de ordem crítica: Barthes foi um dos responsáveis pela atenção a estes fenômenos

<sup>12</sup> A título de nota, optei por um estudo retórico do texto literário. Eventualmente, tratarei deste tema em outros artigos.



considerados excrescências por outras teorias literárias. O prazer, de que tratei brevemente, é um exemplo; outro, importante para essa pesquisa, é o leitor e o lugar da leitura. Diz Barthes: “nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?*” (2004, p. 26). Sendo a sedução textual imanente à leitura – a evidência de que parto, o *texto seduz o leitor*, autoriza tal dedução, pois não é possível pensá-la como elemento intrínseco ao texto –, a metalinguagem retórica surge como maneira privilegiada de registrar a leitura, de sistematizá-la, de reconhecer os efeitos provocados pelo texto e de analisá-los, para, por fim, permitir uma interpretação sobre a sedução do *corpus*. Sem a teoria da leitura proposta por Barthes, este trabalho não seria possível. Assim, se escolho alguns de seus textos como *corpus*, é por ele conjugar à condição *sine qua non* deste estudo (o texto sedutor) uma dimensão de *primeiro desvelamento*, e uma dimensão crítica sem a qual ele não existiria.

Os dois textos escolhidos foram *La chambre claire* (1980), já comentado por sua posição inaugural em minha vida, e *L'empire des signes* (1970). A respeito deles, nenhuma explicação é necessária para este artigo, salvo a de que suas leituras me seduziram e que conjugam elementos de que gosto. O primeiro, a fotografia; o segundo, a culinária, a poesia, a cidade e o Zen japoneses. Um comentário lido *a posteriori* acrescentou uma camada crítica a essa escolha mais ou menos arbitrária:

Em seu último livro, sobre a fotografia [...], é ainda o Barthes do corpo que está presente; mas já é então um corpo em trabalho de luto (o luto de sua mãe), um corpo quase privado de erotismo, encarnado numa escrita tão brilhante como sempre, mas de um brilho velado. A *câmara clara* é uma espécie de negativo fotográfico, do qual o positivo seria *O Império dos signos*, livro em que a inteligência barthesiana encontrou a maior harmonia com o corpo do escritor. Como a anunciar sua morte próxima, em *A câmara clara* o corpo de Barthes já se desprende de seu texto, deixando neste, a silhueta evanescente (Perrone-Moisés, 1986, p. 59).

O uso retórico da linguagem produz, em seu leitor, efeitos, a saber, *éthos* (uma imagem do autor), *páthos* (as afecções propriamente ditas) e *logos* (demonstratividade), culminando assim na argumentatividade<sup>13</sup>. Uma vez que temos preferências pessoais por determinadas configurações de *éthos*, *páthos* e *logos* (e o leitor, caso faça uma investigação de seus gostos,

<sup>13</sup> Uma discussão mais aprofundada sobre cada um dos tópicos dos usos retóricos da linguagem e seus efeitos, bem como as distinções entre *éthos*, *páthos* e *logos* pode ser encontrada em *Introdução à retórica*, de Olivier Reboul (2004).

encontrará algumas constantes), como então distinguir a sedução textual do mero gosto? A opção por estudar paralelamente dois textos cujas argumentatividades são bastante diversas parece colaborar para a solução deste problema. Não é uma inclinação pessoal à euforia do texto do Japão ou ao luto do texto da fotografia que busco, mas como cada um inscreve em mim diferentes formas pelas quais me entrego à leitura.

## Considerações Finais

Finalmente, tendo método e *corpus*, o objeto visado cumpre o terceiro pré-requisito e é possível afirmar que a necessidade foi recortada em ideia em pesquisa. Resta, portanto, desenvolvê-la, continuar seu engajamento com a escrita do texto. À necessidade maior, podemos dizer absoluta, *o que pode a literatura hoje?*, segue-se uma necessidade restrita, possível de ser respondida pelo comprometimento com o gênero que escrevo: *como a sedução textual opera?* Tento, em minha dissertação, respondê-la privilegiando dois casos específicos, o funcionamento da sedução textual em *L'empire des signes* e *La chambre claire*, na esperança de que o cume do particular possa ensinar algo a respeito do funcionamento do geral.

Tal processo, aqui descrito, pode ocorrer sob as formas mais variadas, sob os mais diferentes coloridos, a depender da área de cada pesquisador e da temporalidade em que está inscrito (a pessoal, sua formação; e a histórica, o momento em que estamos). Se esse texto possui algum valor, imagino que seja o de mostrar que, apesar das diferenças substanciais que esse trajeto apresenta em cada caso, nós, os violentados pela necessidade e, consequentemente, engajados com escritas que possam dar realidade às ideias em pesquisa, partilhamos, mesmo sem saber, de angústias, medos e incertezas. Parafraseando outro mestre, a colheita é comum, mas o capinar talvez não seja tão sozinho.

## Referências

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes : tome III (1968-1971)**. Org. Éric Marty. Paris : Éditions du Seuil, 2002a.

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes : tome IV (1972-1976)**. Org. Éric Marty. Paris : Éditions du Seuil, 2002b.



BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes : tome V (1977-1980)**. Org. Éric Marty. Paris : Éditions du Seuil, 200c2.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOWRA, Cecil. **A experiência grega**. Trad. Maria Isabel Belchior. São Paulo: Editora Arcádia, 1967.

BRECHT, BERTOLT, “a função social do teatro”, trad. Heitor O'Dwyer. In: VELHO, Gilberto (org.), **Sociologia da arte III**, Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 65-119.

COUSTILLE, Claude, O que seria uma tese barthesiana?, **Revista Polis Psique**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p.247-259, 2017. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/72101>

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Editora 34, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Qu'est-ce que l'acte de création ?** Conferência proferida no “Mardis de la Fondation”, Fondation Européenne des métiers de l'image et du son, 17 de março de 1987. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw&ab\\_channel=quepea](https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw&ab_channel=quepea) [acesso: 09/06/2024].

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **O Abecedário de Deleuze**. Disponível em:  
<https://vimeo.com/439544173> [acesso 07/06/2024].

DUNKER, Christian. **O que é objeto a em Lacan?**, Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=zGD5Z5LBDW8&ab\\_channel=ChristianDunker](https://www.youtube.com/watch?v=zGD5Z5LBDW8&ab_channel=ChristianDunker) [acesso em: 09/06/2024].

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes. O saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

