



## PERFORMANCE E CRIAÇÃO: POR UMA TEORIA DA PRODUÇÃO LITERÁRIA

Susana Scramim

Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisadora do CNPq.

### Uma arqueologia, uma pedagogia

Um método não pode ser formulado e proposto sem antes se levar em conta o entorno que circunscreve aquilo que se irá investigar. Gostaria nesta exposição de tratar de uma arqueologia da leitura da literatura, na qual estão implicadas sua leitura e sua produção, isto é, a produção de leitura da literatura a partir de seu estudo arqueológico. Tomarei a ideia mesma de arqueologia como uma possibilidade de construir o caminho de leitura literária.

Uma arqueologia é antes de tudo uma construção discursiva sobre o arquivo. Jacques Derrida, no livro *Mal de arquivo*, já nos lembrou que *Arkhé* nomeia ao mesmo tempo o começo e o mandato. Portanto, temos que lidar com as singularidades do arquivo como origem, cujo resultado é oferecer-nos um repertório de materiais culturais, o arquivo é, desse modo, um princípio físico, histórico ou ontológico, e, da mesma maneira, temos que lidar com o princípio de lei, ou seja, cujo resultado é o de conquista (tombamento), de divisão (domesticação) e de ordenamento (catalogação), que igualmente rege a *Arkhé*. Nos princípios constitutivos do arquivo e do discurso sobre ele, isto é, princípios arqueológicos, se assenta uma questão de poder, pois os que se detêm a estudar o arquivo e a operar uma leitura dele adquirem o poder de contar-nos a história, como princípio originário da memória, a sua casa e seu domicílio, e de dizer-nos a lei, princípio legitimador de uma leitura da história. Os detentores do arquivo são os “arcontes”, os quais não somente zelam pela integridade física da memória, mas, ao mesmo tempo, adquirem o direito de interpretá-la. Quando Daniel Link nos pergunta, em sua série dos *Literator IV* e *Literator V*, respectivamente, *Antologia y actividades sobre literatura para cuarto y quinto años de la escuela secundaria*, do que se trata quando



estamos lidando com a literatura, nos lembra que ler literatura é sempre uma questão de impor sentidos ao texto frente a outros leitores. Trata-se de uma questão de argumentos, isto é, de quem tem mais e melhores argumentos para convencer os outros leitores de que a sua análise é a mais adequada. Apesar de não remeter-se a essa questão, já que estamos na apresentação de um livro que deseja criar possibilidades para a produção de sentidos da literatura em situações de ensino, Link toca no problema do poder do “arconte” que emana de toda tentativa pedagógica, mesmo que sejam propostas as melhores e mais bem intencionadas atividades com o texto literário. À pergunta que o professor propõe, “¿Cómo se lee?”, a resposta do mesmo mestre assoma:

Se lee de cualquier modo: ya hemos visto que se trata de imponer sentido: lo que importa es la fuerza de una lectura y no el método. Se lee, se puede leer cualquier cosa, sólo que hay que tener fuerza suficiente para imponer esa lectura, para imponer el sentido que una lectura particular da a un texto. La historia de las lecturas de un texto es, de algún modo, la historia de los combates por definir el sentido de ese texto. (LINK, 1994, p. xvii)

Mas de que poder se trata aqui quando dizemos que há que se convencer com a leitura? “Convencer” quer dizer persuadir com a razão, com argumentos e fatos. Daí que poderíamos pensar na obsessão do arqueólogo por uma lógica da repressão que degeneraria numa violência em impor um sentido? Retornando a Derrida, quando seu texto interroga sobre a pretensão de Freud em explicar o assédio do arqueólogo em sua lógica da repressão, lembremos que o inconsciente também é tomado como um arquivo, origem e lei pela psicanálise freudiana. Nessa disposição de Freud, Derrida vê um impulso que ultrapassa a própria lógica do arqueólogo, isto é, Freud radicaliza o procedimento do arqueólogo no momento em que se coloca no papel de um arquivista que é mais arqueólogo que o arqueólogo.

Quiere exhumar una impresión, quiere exhibir una impronta más arcaica que aquélla alrededor de la cual se afanan los otros arqueólogos de todas las clases, los de la literatura y los de la ciencia objetiva clásica, una impronta singular cada vez, una impresión que casi no sea ya un archivo sino que casi se confunda con la presión del paso que deja su marca aún viva sobre un soporte, una superficie, un lugar de origen. Cuando el paso viene todavía a ser uno con lo subyectil. En el instante en que le archivo impreso no se ha despegado aún de la impresión primera en su origen singular, irreproductible y arcaico. En el



instante en que la impronta no ha sido dejada todavía, abandonada por la presión de la impresión. En el instante de la auto-afección pura, en la indistinción de lo activo y de lo pasivo, de lo que toca y de lo tocado. Un archivo que se confundiría con el *arkhé*, con el origen del que sin embrago nos es más que le *tipo*, el *týpos*, la letra o el carácter iterable. Un archivo sin archivo, allí donde, indiscernible de repente de la impresión de su impronta, ¡el paso de Gradita habla de sí mismo! [...] (DERRIDA, 1997, p. 104)

Aqui a arqueologia está pensada como uma ciência, um saber, que está refletindo sobre a sua própria impossibilidade, que, se pensado nos termos de uma arqueologia da leitura da literatura, como aquela que tenta reprimir, pela persuasão, outras leituras se volta para si mesma, isto é, no final das contas o “convencer” recai sobre si mesmo. A leitura da literatura nesse sentido tem que convencer antes que nada a si própria, assim, não executando nunca a sua ação potencial.

### **“Experimentum linguae”, um método**

Num dos livros em que discute os modos de ler a poesia moderna, Giorgio Agamben nos leva à análise de que é impossível ler a poesia moderna com um “methodos” (um caminho). Em *Infanzia e storia*, livro publicado em 1978, Agamben, ressaltará que a relação entre saber e fazer, ou seja, entre experiência e ciência, na modernidade está marcada por uma separação fundadora. Se para o mundo cristão medieval, o processo de conhecimento do bem e do mal, antes do pecado original era acessível ao ser humano, isto é, se conhecia o mal por ciência e o bem por experiência, e que, depois da queda, o bem se conhecia somente por ciência e o mal inexoravelmente por experiência, houve no cerne dessa mesma cultura do medievo um procedimento que alterou esse paradigma. Agamben observa que na prática da “quête” não houve propriamente uma tentativa de inverter os termos desse procedimento medieval, mas que, ao contrário, radicalmente se instaura uma disposição no humano em conhecer o bem através da experiência a qual se materializa na impossibilidade de unir ciência e experiência em um único sujeito. Com essas observações nos diz que a justa experiência humana é aquela em que não há um caminho a ser seguido e que, nesses termos, a



experiência moderna está proposta como “aporia” (a-poria, ausência de caminho). Para considerar sobre a relação entre ciência e experiência na modernidade, Agamben nos relembra da exemplaridade da figura de Dom Quixote, cuja relação com o mundo medievo não tinha sido interrompida, como costumamos ver acontecer nas reações modernistas ao passado. Mesmo mantida a sua relação com o mundo tradicional da Idade Média, foi ele mesmo, Dom Quixote quem mais intensamente viveu o paradoxo da modernidade, porque viveu como exemplo aquilo que será o problema da literatura moderna, a saber, a falha do método, a falha da exemplaridade como produtora do conhecimento, a cisão entre saber e fazer. Em seu último livro, *Signatura Rerum. Sul metodo*, Giorgio Agamben nos relembra, através de Festo, que os latinos distinguem o termo “exemplar” do de “exemplum”. O exemplar indica aquilo que devemos imitar, está mais ligado a uma reação sensível, ocular, no entanto, o exemplo exige uma valorização mais complexa, e possui um sentido mais moral e intelectual.

Festo ci informa que i latini distinguevano *exemplar* da *exemplum*: il primo, che si apprezza con i sensi (*oculis conspicitur*), indica ciò che dobbiamo imitare (*exemplar est quod simile faciamus*); il secondo esige invece una valutazione più complessa (non solo sensibile: *animo aestimatur*) e ha un significato soprattutto morale e intellettuale. Il paradigma foucaultiano è le due cose insieme: non soltanto *exemplare* e modello, che impone la costituzione di una scienza normale, ma anche e soprattutto *exemplum*, che permette di riunire degli enunciati e delle pratiche discorsive in un nuovo insieme intellegibile e in un nouvo contesto problematico<sup>1</sup>. (AGAMBEN, 2008, p.20)

Nesse livro, que é uma tentativa de se defender de algumas análises que julgaram a sua obra como historicista e, por isso, pouco eficaz, Giorgio Agamben, em *Signatura Rerum*, reafirma que as figuras com as quais tem empenhado a sua leitura da

---

<sup>1</sup> Festo nos informa que os latinos distinguem *exemplar* de *exemplum*: o primeiro, que se aprecia com os sentidos (*oculis conspicitur*), indica isto que devemos imitar (*exemplar est quod simile faciamus*); o segundo exige, ao contrário, uma valoração mais complexa (não somente sensível: *animo aestimatur*); e tem um significado sobretudo moral e intelectual. O paradigma foucaultiano é as duas coisas juntas: não apenas *exemplar* e modelo, que impõe a constituição de uma ciência normal, mas também e sobretudo *exemplum*, que permite reunir os enunciados e as praticas discursivas em um novo conjunto inteligível e num novo contexto problemático. (Tradução minha)



modernidade, a saber, o *homo sacer*, o muçulmano, o estado de exceção e o campo de concentração, além de fenômenos históricos positivos, são tomados, no seu trabalho filosófico, como paradigmas, cuja função era a de constituir e tornar inteligível todo um vasto contexto histórico bem como analisar esse contexto nos problemas que lhe são inerentes. Para reivindicar e formular uma leitura não historiográfica de sua obra, Agamben, retoma a discussão sobre o “paradigma”, bem como de “signatura” e de “arqueologia”, mediante a análise dos procedimentos de investigação nas obras de Foucault, Benjamin, Paracelso e Warburg, Overbeck e Melandri. É interessante ressaltar que na sua demonstração de que as figuras com as quais investiga a modernidade não são apenas fenômenos positivos, Agamben recoloca a questão do pensamento que se situa na encruzilhada do saber e do não-saber, do dito e do não-dito, questões essas, de algum modo, já discutidas quando em 1978, em *Infanzia e storia*, analisava o problema da experiência na modernidade. O “in-fans”, diríamos aqui, nesse sentido, é um outro paradigma na obra de Agamben, talvez o mais importante deles, para a compreensão inclusive daquilo que torna os demais paradigmas – o *homo sacer*, o campo de concentração etc. – inteligíveis. No capítulo introdutório ao *Signatura Rerum*, “Che cos’è un paradigma?”, Giorgio Agamben constrói a inteligibilidade do paradigma:

In altre parole, il paradigma, pur essendo un fenomeno singolare sensibile, contiene in qualche modo *l’èidos*, la forma stessa che si tratta di definire. Esso è, cioè, non un semplice elemento sensibile presente in due luoghi diversi, ma qualcosa come un rapporto tra il sensibile e il mentale, l’elemento e la forma (“l’elemento paradigmatico è esso stesso un rapporto” : Goldschmidt, 77) . Come nella reminiscenza – che Platone usa spesso e, in questomodo, riconosciuto nell’altro, così, nel paradigma, non si tratta semplicemente di constatare una certa somiglianza sensibile, ma di produrla attraverso un’operazione. Per questo el paradigma non è mai già dato, ma si genera e produce [...] attraverso un “porre accanto”, un “congiungere insieme” e, soprattutto, un “mostrare” e un “esporre” [...] La relazione paradigmatica non corre, cioè, semplicemente fra i singoli oggetti sensibili, né fra questi e ua regola generale, ma, innanzi tutto, fra la singolarità (che diventa così paradigma) e la sua esposizione (cioè la sua intellegibilità)<sup>2</sup>. (AGAMBEN, 2008, p.25)

---

<sup>2</sup> Em outras palavras, o paradigma, por ser um fenômeno singular sensível, contém de qualquer modo o *èidos*, a forma mesma que se trata de definir. Ele é, isto é, não um simples elemento sensível



Isso nos remete àquela singularidade da própria categoria de “in-fans”, que longe de se situar apenas como um fenômeno que marca a passagem ao pensamento irracional, não articulado, submetido aos influxos automáticos do inconsciente, se situa mais precisamente numa zona de indecidibilidade entre o que é arquivo da língua e a sua performance, entre o seu uso e a sua origem, entre a primeiridade, ou primordialidade, e a repetição. Pois Agamben nos diz em *Infanzia e storia* que a experiência “in-fans”, isto é, a infância a que ele se refere não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem. A experiência “in-fans” não deixa de existir quando se passa à fala articulada, portanto, não é um “paraíso” ao qual se abandona de uma vez por todas para entrar-se num mundo infeliz em que a linguagem articulada que o constitui jamais terá acesso outra vez a essa não-fala. A experiência “in-fans” é um limiar, uma fronteira franca, por onde transita a autêntica experiência na modernidade. Agamben (2001, p. 66) completa ainda que a experiência “in-fans” somente pode existir coexistindo “originariamente com a linguagem, e inclusive se constitui ela mesma [a experiência “in-fans”] mediante sua expropriação efetuada pela linguagem ao produzir a cada vez o homem como sujeito.” Não é por acaso que para demonstrar a paradigmaticidade do paradigma Agamben em *Signatura Rerum* utilize um exemplo gramatical. E no nosso caso, de professores de literatura, poderíamos tomar um exemplo de um texto do cânone literário o qual, por definição, é tomado como modelo. O exemplo lembrado, por Agamben, é o termo “rosa” e suas derivações na língua. Ele nos pergunta qual é o uso da língua que define a prática gramatical? Como se produz um exemplo

---

presente em dois lugares diversos, mas qualquer coisa como um relacionamento entre o sensível e o mental, o elemento e a forma ( “o elemento paradigmático é ele mesmo um relacionamento”: Goldschmidt, 77). Como na reminiscência – que Platão usa frequentemente como um paradigma da consciência – um fenômeno sensível vem incluído numa relação não-sensível consigo mesmo e, nesse modo, reconhecido no ouro, assim no paradigma, não se trata simplesmente de constatar uma certa semelhança sensível, mas de produzi-la através de uma operação. Por isso, o paradigma nunca é dado, mas se gera e produz [...] através de um “por ao lado”, um “conjuguar junto” e, sobretudo, um “mostrar” e um “expor”. [...] A relação paradigmática não acontece, isto é, simplesmente entre os singulares objetos sensíveis, nem entre estes e uma regra geral, mas, antes de tudo, entre a singularidade ( que se torna assim paradigma) e a sua exposição ( isto é, a sua inteligibilidade). (Tradução minha.)



gramatical? Suspendendo-se, e não anulando, o seu uso normal e seu caráter denotativo, e assim tornando possível a constituição e a inteligibilidade do paradigma no conjunto. O que se procura demonstrar nesse pensar em conjunto os fenômenos e os arquétipos é o co-pertencimento, a auto-implicação, entre o geral e o particular. Uma hipótese ou uma regra ou ainda a lei sempre estão fundadas numa generalidade, numa universalidade que almeja uma cognoscibilidade. No entanto, há algo que torna o fenômeno singular passível de cognoscibilidade que é a sua capacidade de constituir-se em paradigma. A função do paradigma não é outra senão a de tornar inteligível uma série de fenômenos, cujo parentesco estava perdido ou pelo menos poderia não ser percebido pelo olhar histórico. Da nossa capacidade de articular os paradigmas depende o êxito do nosso trabalho no interior do arquivo cronológico, inerte em si mesmo.

A importância dada por essa análise a uma ciência, a um método, que envolva nos seus procedimentos mesmos a sua própria possibilidade e o seu próprio porvir parece ter eco na reivindicação, que também é a mesma de Michael Foucault, da experiência quixotesca como paradigma da experiência moderna. A experiência como busca e o desejo de apreender, conquistar, dividir e ordenar, próprios da “Arkhé” científica tomados não como ações fins, mas como meios, importa mais do que a necessidade de satisfazer o desejo de..., do que o conquistar e o ordenar, isto é, mais do que instituir a lei. De modo que a experiência produzida pela busca de Dom Quixote é sempre uma “quête”, uma experiência na qual à produção de um saber, de um conhecimento, é sobreposta uma experiência sem finalidade, sem fim, uma experiência inoperante, isto é, um modo de existência genérica da potência. Por isso, paradoxalmente o “methodo” para aproximarmos da literatura moderna é, por princípio, aporético, “a-poros”, sem caminho, sem caminho previamente definido. É um caminho que se faz no meio do caminho. Portanto, uma arqueologia da leitura da literatura se constrói com a compreensão do “methodo” como uma “arché”, como uma pegada que se sulca no momento mesmo em que se opera o passo, a passagem, no arquivo prene de



possibilidades de combinações. A arqueologia é um “methodo” que prevê um jogo de combinações.

### **Entre a criação e a performance**

Seria interessante retomar o trabalho com o arquivo literário produzido pelos *Literators* de Daniel Link, já citados aqui neste artigo, no que respeita ao problema do paradigma, e dessas relações auto-implicativas entre fenômeno e arquivo, entre a singularidade e a exemplaridade da literatura. Quando o método opta por trabalhar com um conjunto de textos e explicitamente operar uma leitura em conjunto, o que decorre dessa prática é uma experiência singular com a literatura. Os exercícios de reflexão são sempre propostos com base numa relação analógica com outros textos, está aqui se produzindo uma leitura que busca nesses textos relações que não estão dadas ou que não serão jamais evidenciadas por uma leitura apenas histórica da literatura. Vejamos na relação analógica que o livro propõe entre os seguintes textos.

Os dois já citados livros de Daniel Link que compõem a série *Literator* são um amplo tecido armado mediante relações em rede entre os textos propostos para a análise, textos esses que se intercomunicam e se auto-referenciam numa auto-remissão quase infinita, uma vez que os temas podem ser desdobrados a cada leitura. São textos narrativos, poemas, textos historiográficos, críticos e teóricos que se leem na proposta de uma pedagogia que se funda, ao mesmo tempo, na repetição performativa e na “primordialidade”, na originalidade, na sua inserção na “arquetipicidade” das formas que retoma. Na unidade temática dedicada ao corpo os textos apresentados propõem leituras do corpo como detentor de uma vida íntima, do corpo que se submete à guerra, é ferido e depois se regenera, do corpo como gozo, da potência gozosa do corpo americano, tomado, como propôs Agamben (1988, p. 69) no seu livro *Homo Sacer* quando confronta o seu conceito de inoperância ao de Bataille, Blanchot e Jean-Luc Nancy, como um “modo de existência genérica da potência, que não se esgota (como a ação individual ou



aquela coletiva, compreendida como a soma das ações individuais) em um *transitus de potentia ad actum*.” Portanto, o trabalho ali desenhado não opera a limitada passagem da potência ao ato, uma vez que ainda estaria baseada em excessos, transgressões ou êxtases. Na proposta de leitura do corpo operada no livro de Daniel Link o corpo é compreendido numa relação complexa e problemática de identidade. No capítulo sobre “O corpo” nos deparamos com um quadro onde estão reunidos por auto-remissão os textos de Sófocles, *Édipo rei*, a letra da música de Jim Morrison, “The end”, o poema “El cuerpo familiar”, de Cesar Vallejo, e a primeira e a última parte do filme de Francis Ford Copolla, *Apocalypse Now*. Como devemos ler esse quadro? Qual a relação que tem o conjunto de imagens singulares? Onde está a “primordialidade” dessas imagens? E o que se quer com elas?

No fragmento citado do *Édipo Rei*, de Sófocles, se destaca o rei procurando um assassino e decretando de antemão a sentença condenatória por seu horrendo crime, ter matado seu pai e esposado sua mãe. A plateia sabe quem é o assassino, informada que foi pelo coro, e assiste a Édipo na sua insana busca por si próprio a quem deseja intensamente punir.

Em “The end”, em uma circularidade serpenteante típica de um oroboro, a cobra mitológica, o poema que descobre a si mesmo e por isso mesmo encontra o seu fim, flagra-se na incapacidade de enunciar o desejo por sua mãe e, por isso mesmo, enuncia o desejo de matar o pai. Estamos diante de um assassino, o próprio “eu” do poema, que cruza os cômodos da casa, passa pelo quarto de sua irmã, depois pelo de seu irmão, até chegar ao quarto dos pais para dizer:

This is the end, beautiful friend

[...]

“Father?”

“Yes, son?”

“I want to kill you.”

“Mother, I want to...”



[...]

This is the end. (MORRISON, 1991)

Nas cenas iniciais e finais de *Apocalypse Now*, as figuras o herói e anti-herói são medidas na sua forma de ser suplemento uma da outra. O capitão rebelde, insubordinado, desajustado é designado por seus superiores a operar uma missão ultra-secreta que exigiria de seu executor a mais alta lealdade. A missão era a de assassinar um outro rebelde, insubordinado, e igualmente leal oficial do exército, o coronel Kurtz. Como pensar essa extrema “lealdade” que identifica ambos os sujeitos? A perseguição, que desencadeia toda a narrativa fílmica, nada mais é do que a perseguição de alguém que procura a si mesmo e que termina justamente quando ambos estarão aniquilados, física e emocionalmente.

No poema de Vallejo uma visão do corpo familiar nos é apresentada como perda, uma perda do amor, do convívio, das lamúrias, da presença da mãe, que se materializa com um lamento diante da constatação, à hora de comer, de que não há mais a possibilidade desse amor. O corpo familiar nos é apresentado mediante suas partes, numa relação metonímica: a boca que executa as bocadas na comida e que pronuncia a palavra mãe sente que se transforma em terra aquela comida que não brindou à mãe. Estamos diante de um corpo construído como ausência, depois que ele encontrou o seu fim, seu desaparecimento, sua morte: a terra.

[...]

El yantar de estas mesas así, en que se prueba  
amor ajeno en vez del propio amor,  
torna tierra el bocado que no brinda la

MADRE,

hace golpe la dura deglución; el dulce,  
hiel; aceite funéreo, el café. [...] (VALLEJO, 1986, p. 56)



A metodologia construída por Daniel Link para o trabalho com esses textos inclui o desenvolvimento de uma escrita que compare os três textos, os quais pertencem a distintos suportes textuais, buscando neles uma relação analógica, alegórica sobre o problema edipiano nos jovens e seus questionamentos sobre o problema as relações de identidade. Link propõe aos alunos que comparem as versões do “cuerpo familiar” que oferecem tanto o poema de Vallejo como o de Morrison, pedindo aos alunos que expliquem cultural e historicamente as diferenças entre as duas versões. Ainda na mesma atividade proposta, os alunos são convocados construir um ensaio sobre a relação, que é complicada por definição, entre os textos *Édipo*, “The end” e o filme *Apocalypse Now*, relação essa que deve observar o seguinte argumento: “o edipiano entre os jovens”.

A leitura singular desses textos não deixa de marcar a sua “primordialidade”, conceito que Walter Benjamin leu em Goethe, isto é, a sua “fórmula pathos”, para citar um conceito de Aby Warburg, que igualmente o percebeu no poeta barroco alemão, e tantas vezes foi retomado no trabalho de Giorgio Agamben. Cada texto apresentado por Daniel Link é primordial, cada texto constitui uma “arché” e é, nesse sentido, “arcaico”, mas a relação que existe entre eles, os textos, a exemplaridade, e nós, a sua performatividade, isto é, entre a “primordialidade” deles e a repetição da sua execução, não é nem arcaica nem contemporânea, é um “indecidível” entre a singularidade e a exemplaridade.

### **Referências Bibliográficas**

AGAMBEM, Giorgio. **Signatura Rerum. Sul metodo**. Torino: Bollathi Boringhieri. 2008.

\_\_\_\_\_. **Infancia e historia**. Tradução Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2001.

\_\_\_\_\_. **Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I**. Tradução Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 1998.



BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**, tradução Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1984.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo. Una impresión freudiana**. Tradução Paco Vidarte. Madrid: Ed. Trotta. 1997.

LINK, Daniel. **Literator IV**. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse. 1994.

\_\_\_\_\_ **Literator V**. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse. 1994.

MORRISON, Jim. "The end", in: **The doors**. Manaus: Sony . 1991.

VALLEJO, Cesar. **Obra poética completa**. Caracas. Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica. 1986.