



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

Mariane de Sousa Oliveira

**DE NÃO LEITOR A ESCULTOR:
estudo de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, à luz da
potência do pensamento de Giorgio Agamben**

Belo Horizonte

2025

MARIANE DE SOUSA OLIVEIRA

**DE NÃO LEITOR A ESCULTOR:
estudo de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, à luz da
potência do pensamento de Giorgio Agamben**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Claudia Cristina Maia

Belo Horizonte

2025

Oliveira, Mariane de Sousa.
O48d De não leitor a escultor : estudo de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino, à luz da potência do pensamento de Giorgio Agamben / Mariane de Sousa Oliveira. – 2025.
111 f. : il.
Orientadora: Cláudia Cristina Maia.
Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2025.
Bibliografia.

1. Se um viajante numa noite de inverno. 2. Leitura. 3. Livros. 4. Ficção italiana - Crítica e interpretação. 5. Calvino, Italo. 6. Agamben, Giorgio, 1942-. I. Maia, Cláudia Cristina. II. Título.

CDD: 853



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS
GERAIS
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DE LINGUAGENS - NS**



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 4 / 2025 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: 23062.011228/2025-62

Belo Horizonte-MG, 26 de fevereiro de 2025.

MARIANE DE SOUSA OLIVEIRA

DE NÃO LEITOR A ESCULTOR:

estudo de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, à luz da potência do pensamento de Giorgio Agamben

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 19 de fevereiro de 2025, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a Dr.^a Cláudia Cristina Maia (Orientador)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Rodrigues Moreira
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof.^a Dr.^a Bruna Fontes Ferraz
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

(Assinado digitalmente em 26/02/2025 13:13) BRUNA
FONTES FERRAZ
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 2008982

(Assinado digitalmente em 26/02/2025 10:09)
CLÁUDIA CRISTINA MAIA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 1021779

(Assinado digitalmente em 26/02/2025 10:18) RONIÉRE
SILVA MENEZES
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 1558111

(Assinado digitalmente em 26/02/2025 09:40)
MARIA ELISA RODRIGUES MOREIRA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.186-##

Visualize o documento original em <https://sig.cefetmg.br/public/documentos/index.jsp>
informando seu número: **4**, ano: **2025**, tipo: **ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**, data de
emissão: **26/02/2025** e o código de verificação: **4324955021**

Dedico esta dissertação aos meus amados pais,
Adair (*in memoriam*) e Margareth, e aos meus
queridos irmãos, André Luís e Lucas Adair.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a Deus, pela força e determinação que me concede diariamente.

À minha querida orientadora, professora Dra. Claudia Maia, por ter abraçado minha ideia, ter me apoiado, incentivado e instigado na elaboração deste trabalho, sempre com muita paciência, sensibilidade, amizade e liberdade criativa. Obrigada, professora, por ter me conduzido até aqui.

À professora Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira, pela avaliação do projeto na etapa de qualificação, com sua leitura atenta e pertinente. Gratidão por ter aceitado o convite para compor a banca avaliadora deste trabalho e pelas valiosas contribuições.

À querida professora Dra. Bruna Fontes Ferraz, não somente pela participação na banca avaliadora nas etapas de qualificação e defesa do projeto, mas por toda parceria, apoio, amizade, incentivo e trocas de conhecimentos. Das nossas inúmeras conversas e discussões, que remontam à época da graduação, saíram as fagulhas que resultaram neste trabalho.

Ao professor Dr. Roniere Menezes, pelas incontáveis dicas e sugestões de leituras, pelos conhecimentos compartilhados, pela torcida e apoio de sempre e por ter aceitado avaliar este trabalho. Minha profunda gratidão.

Ao CEFET-MG, que vem sendo um lar para mim desde 2019.

Aos caros colegas e professores que atravessaram meu caminho ao longo desses dois anos de curso e que de alguma forma contribuíram com este empreendimento, demonstrando apoio ou compartilhando experiências.

Por fim, registro que esta dissertação contou com o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

E todo livro por acaso não contém um resto de potência, sem o qual sua leitura e sua recepção não seriam possíveis? Uma obra em que a potência criativa estivesse totalmente apagada não seria uma obra, mas cinzas e sepulcro da obra. Se quisermos compreender realmente este objeto curioso que é o livro, deveremos complicar a relação entre potência e ato, possível e real, matéria e forma, e tentar imaginar um possível que tem lugar apenas no real e um real que não cessa de se fazer possível. E talvez somente essa criatura híbrida, esse não-lugar em que a potência não desaparece, mas se mantém e dança, por assim dizer, no ato, mereça ser chamada “obra”.

Giorgio Agamben

RESUMO

O romance *Se um viajante numa noite de inverno* [*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979] narra a história do protagonista (Leitor), que lê em um jornal sobre o novo romance de Italo Calvino e se dirige até a livraria para adquiri-lo. Em determinado ponto da narrativa, a história se interrompe abruptamente devido a um erro de impressão. Diante da impossibilidade de prosseguir com a leitura, o Leitor marcha novamente rumo à livraria para trocar o volume sem saber que está se enredando em uma grande aventura que o colocará face a face com diversos leitores, diversas figuras do mercado editorial, diversos ambientes propícios para a leitura, diversos livros. Em meio a tantas fisionomias, ele encontra até mesmo um “não leitor”, que curiosamente se declara um amante de livros. Trata-se de Irnerio, jovem extrovertido e bem informado que se assume como não leitor, mas que utiliza livros para fazer objetos de arte. Diante da controvérsia provocada pela presença de Irnerio em um romance que não só nasce do desejo de leitura, mas que dele se nutre, esta pesquisa propõe o estudo do romance de Calvino tomando a personagem não leitor/artista como objeto para discutir a leitura como uma faculdade, nos termos de Giorgio Agamben. Valendo dos conceitos de potência, impotência e inoperosidade, desenvolvidos no âmbito teórico da Potência do Pensamento, teoria formulada por Aristóteles e interpretada por Agamben (2007, 2015, 2016, 2017, 2018, 2021), esta dissertação investiga a figura de Irnerio em suas relações com a (não) leitura e com os livros, buscando refletir sobre a importância da personagem dentro da narrativa de Calvino. Sua presença é modesta, mas pontual e estratégica, e suas atitudes e personalidade reverberam em outras personagens do romance. Assim, uma figura que em uma primeira mirada parece simples e sem muito destaque, revela-se multifacetada e determinante para a compreensão da narrativa e da leitura como potência.

Palavras-chave: *Se um viajante numa noite de inverno*. Potência do pensamento. Leitura. Livro. Italo Calvino. Giorgio Agamben.

ABSTRACT

The novel *If on a Winter's Night a Traveller* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979) narrates the story of the protagonist (the Reader), who learns from a newspaper about Italo Calvino's latest novel and goes to a bookstore to acquire it. At a certain point in the narrative, the story is abruptly interrupted due to a printing error. Unable to continue reading, the Reader returns to the bookstore to exchange the volume, unaware that he is embarking on a grand adventure that will lead him to encounter various readers, figures from the publishing industry, settings conducive to reading, and numerous books. Among these diverse experiences, he even encounters a "non-reader", who intriguingly declares himself a lover of books. This character is Irnerio, an extroverted and well-informed young man who identifies as a non-reader but uses books to create art objects. Confronted with the controversy sparked by Irnerio's presence in a novel that is not only born of the desire to read but is also nourished by it, this research examines Calvino's novel by focusing on the non-reader/artist character to discuss reading as a faculty, following Giorgio Agamben's theoretical framework. Drawing on the concepts of potentiality, impotence, and inoperativity, developed within the theoretical domain of the Potency of Thought, a theory formulated by Aristotle and interpreted by Agamben (2007, 2015, 2016, 2017, 2018, 2021), this dissertation investigates the figure of Irnerio in relation to (non)reading and books, seeking to reflect on the significance of this character within Calvino's narrative. Irnerio's presence is modest yet deliberate and strategic, with his actions and personality resonating through other characters in the novel. Thus, a figure that at first glance appears simple and unremarkable is revealed to be multifaceted and essential to understanding the narrative and reading as potentiality.

Keywords: *If on a Winter's Night a Traveller*. Potency of Thought (*Potenza del pensiero*). Reading, Book, Italo Calvino, Giorgio Agamben.

RIASSUNTO

Il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) narra la storia del protagonista (il Lettore), che legge su un giornale dell'uscita del nuovo romanzo di Italo Calvino e si reca in libreria per acquistarlo. A un certo punto della narrazione, però, la storia si interrompe bruscamente a causa di un errore di stampa. Impossibilitato a proseguire la lettura, il Lettore torna in libreria per sostituire il volume, ignaro di intraprendere una grande avventura che lo porterà a confrontarsi con diversi lettori, numerose figure del mercato editoriale, vari ambienti dedicati alla lettura e molti libri. Tra le tante fisionomie incontrate, vi è persino un "non lettore", che curiosamente si dichiara amante dei libri. Si tratta di Irnerio, un giovane estroverso e ben informato, che si identifica come non lettore, ma utilizza i libri per creare opere d'arte. Davanti alla controversia suscitata dalla presenza di Irnerio in un romanzo che non solo nasce dal desiderio di lettura, ma ne trae nutrimento, questa ricerca propone lo studio del romanzo di Calvino prendendo la figura del non lettore/artista come oggetto di indagine per discutere la lettura come facoltà, secondo i termini di Giorgio Agamben. Sfruttando i concetti di potenza, impotenza e inoperosità sviluppati nell'ambito teorico della Potenza del Pensiero, una teoria formulata da Aristotele e reinterpretata da Agamben (2007, 2015, 2016, 2017, 2018, 2021), questa dissertazione indaga la figura di Irnerio nelle sue relazioni con la (non) lettura e con i libri, cercando di riflettere sull'importanza di tale personaggio all'interno della narrazione di Calvino. La sua presenza è modesta, ma puntuale e strategica, e le sue azioni e la sua personalità riecheggiano negli altri personaggi del romanzo. Così, una figura che a prima vista appare semplice e poco rilevante si rivela multifaccettata e determinante per comprendere la narrazione e la lettura come potenza.

Parole-chiave: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Potenza del Pensiero. Lettura. Libro. Italo Calvino. Giorgio Agamben.

SUMÁRIO

UM ROMANCE-ALCACHOFRA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
CAPÍTULO 1 POTÊNCIA, IMPOTÊNCIA E INOPEROSIDADE: IRNERIO COMO UM BARTLEBY	22
1.1 De “aparições fantasmáticas” a “potências narrativas”: Bartleby e Irnerio como figuras espectrais	27
1.2 “L’uomo che vorrebbe identificarsi col nulla”: Bartleby, Irnerio e a recusa	37
CAPÍTULO 2 OLHAR AS PALAVRAS ESCRITAS ATÉ QUE DESAPAREÇAM: IRNERIO COMO (NÃO) LEITOR	47
2.1 Do aprender a existir ao aprender a não ler	50
2.2 Como o mundo pode parecer a alguém que aprendeu a não ler	56
CAPÍTULO 3 “EU FAÇO COISAS COM OS LIVROS”: IRNERIO COMO ESCULTOR	70
3.1 “Não é para ler. É para fazer”: considerações sobre a laceração do livro	75
3.2 Essa criatura híbrida chamada “obra”	82
3.3 “Mas é bonito ver estes livros todos juntos”	88
A ARTE É CONSTITUTIVAMENTE POLÍTICA: CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	103
ANEXO A	108
ANEXO B	109
ANEXO C	110
ANEXO D	111

UM ROMANCE-ALCACHOFRA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A realidade do mundo se apresenta a nossos olhos múltipla, espinhosa, com estratos densamente sobrepostos. Como uma alcachofra. O que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leitura sempre novas.

Italo Calvino

Italo Calvino¹ toma essa imagem da obra literária como uma espécie de alcachofra infinita, que se deixa desfolhar sempre em novas leituras, como proêmio ao breve comentário que tece sobre a obra *La cognizione del dolore*, de Carlo Emilio Gadda. Imitando-o, pois, tomamos esta imagem para tratar de um dos seus romances, talvez, o mais “desfolhado” pela crítica brasileira. Referimo-nos a *Se um viajante numa noite de inverno* [*Se una notte d’inverno un viaggiatore*, 1979]. Se a obra literária desvela “dimensões de leitura sempre novas”², quanto mais não desvelará uma obra enciclopédica, que contém em si várias obras? Pois assim é *Se um viajante numa noite de inverno*: um romance feito de *incipit* de romances guarnecidos por uma moldura narrativa na qual a trama se desenrola.

Trata-se da história do Leitor³ que em um belo dia leu no jornal que Italo Calvino, escritor que não publicava nada há anos, havia lançado “Se um viajante numa noite de inverno”, seu mais novo livro, e rumou para a livraria para adquiri-lo. O Leitor retorna para casa com o volume e começa a ler. Contudo, no momento em que a leitura se torna mais atrativa, mais apaixonante, um erro de impressão interrompe o curso da narrativa impedindo-o de prosseguir.

¹ Italo Calvino nasceu em 05 de outubro de 1923, em Santiago de las Vegas, vilarejo nos arredores de Havana, em Cuba, onde seu pai, o agrônomo Mario Calvino, e sua mãe, a botânica Evelina (Eva) Mameli, dirigiam uma estação experimental de cana-de-açúcar. Quando Calvino completa dois anos de idade, a família retorna para a Itália para viver em Sanremo, cidade do pai localizada na região da Ligúria, para administrar uma estação experimental de floricultura. Aos vinte anos, Calvino se matricula no curso de ciências agrônomas, por tradição familiar, mas, em suas palavras, “sem vocação”, uma vez que sua cabeça “já estava nas letras” (Calvino, 2023a, p. 47). Em paralelo a isso, acontece a ocupação alemã da Itália e Calvino suspende os estudos para lutar ao lado dos *partigiani*, seguindo um velho desejo seu. Após a Libertação, ingressa no curso superior de Letras, em Turim, o qual finaliza em 1947 com uma tese de conclusão de curso sobre Joseph Conrad. No período compreendido entre meados da década de 1940, quando de sua estreia como escritor com a publicação de contos em periódicos italianos e, na sequência, com seu primeiro romance intitulado *A trilha dos ninhos de aranha* [*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947], até o fim de sua vida em 1985, Calvino escreve inúmeros contos, romances e ensaios, profere incontáveis conferências, concede diversas entrevistas e busca sempre inovar e experimentar em suas formas de escrever literatura. Além disso, dedica-se à edição, tradução e publicação de diversas obras em sua passagem pela casa editorial Einaudi. O escritor falece precocemente, aos 62 anos de idade, devido a um aneurisma. Calvino deixou diversos projetos e alguns textos escritos que foram publicados postumamente com a colaboração de sua viúva, Esther Singer Calvino.

² Calvino. O mundo é uma alcachofra. In: *Por que ler os clássicos*, p. 210.

³ Quando a palavra *leitor* aparecer neste trabalho com a inicial grafada em maiúscula refere-se ao protagonista do romance que é nomeado apenas “Leitor”.

Frustrado com o ocorrido, mas já demasiado envolvido para abandonar o empreendimento, o Leitor dirige-se até a livraria para tentar trocar o volume defeituoso por um em bom estado. Ao chegar lá, descobre que as páginas que lera acreditando tratar-se de “Se um viajante numa noite de inverno”, de Italo Calvino, era na realidade “Fora do povoado de Malbork”, do polonês Tatus Bazakbal. Acontece que, durante o processo editorial, parte da tiragem do livro de Calvino teve suas páginas misturadas às de Bazakbal, resultando no defeito.

Ao perceber que aquela história que começara a ler, e pela qual estava agora embevecido, não era “Se um viajante numa noite de inverno”, o Leitor cancela seu interesse inicial de leitura e volta-se para a narrativa de Bazakbal, com a qual deseja prosseguir. Dirigindo-se, assim, à pilha de volumes, conhece a leitora, Ludmilla, uma jovem por quem se apaixona imediatamente e que fora acometida pelo mesmo infortúnio que ele, afinal, coincidentemente, também ela adquirira o livro de Calvino, também o volume dela se interrompeu devido ao erro de impressão, também ela se dirigiu até a livraria em busca de explicação e sentiu o desejo de continuar lendo “Fora do povoado de Malbork” em vez de pegar o “Se um viajante numa noite de inverno” correto. Animado pelo ocorrido, o Leitor troca o número de telefone com Ludmilla, com o pretexto de manterem contato para o caso de acontecer novamente algo parecido e para compartilharem impressões de leitura.

Esse motivo narrativo, ou seja, a junção do capítulo que narra o ocorrido com o início de romance que o Leitor se propõe a ler, mas que logo se interrompe, é o cerne do romance de Calvino⁴. Todo o restante de *Se um viajante numa noite de inverno* consiste na repetição dessa

⁴ Na introdução à tradução de Eclair Antônio Almeida Filho de *Comment j'ai écrit un de mes livres*, Maria Elisa Rodrigues Moreira e Bruna Fontes Ferraz discorrem acerca da passagem de Italo Calvino pelo Ouvroir de Littérature Potentielle (Ateliê de Literatura Potencial), mais conhecido como Oulipo. Segundo as pesquisadoras, Calvino entra oficialmente para o grupo por ver sistematizadas ali muitas questões que perpassam sua obra. O grupo, fundado em 1960 por François Le Lionnais, Raymond Queneau e outros escritores, reúne pessoas que se interessam por literatura e matemática: “O Oulipo formou-se como um grupo que pretendia explorar a potencialidade da literatura através da elaboração e utilização de rígidas regras formais, às quais chamavam *contraintes*, que poderiam ser normas já existentes na própria literatura (como o palíndromo ou o lipograma, por exemplo) ou transpostas do campo da matemática (como a combinatória e diversas de suas variações)” (Moreira; Ferraz, 2011, p. 221). Além desses “escritos criativos”, ou seja, esses textos que utilizam as *contraintes* em sua elaboração, o grupo costuma se reunir, também, para discutir sobre um determinado tema. Os escritos resultantes dessas reuniões são publicados posteriormente em forma de fascículo na *Bibliothèque Oulipienne*. *Comment j'ai écrit un de mes livres* é, segundo as pesquisadoras, um desses textos dedicados a reflexões teóricas em que Calvino expõe algumas *contraintes* utilizadas na elaboração de *Se um viajante numa noite de inverno*. Calvino se vale, para tanto, de um “procedimento de representação gráfica” (p. 223), a semiótica de A. J. Greimas: “Inspirado no quadrado semiótico de Greimas – no qual cada termo se relaciona com todos os outros termos em vários sentidos e direções, gerando uma matriz de distintas possibilidades de relação entre os elementos em questão –, o escritor italiano constrói o seu esquema baseado no percurso e na progressão dos acontecimentos de sua obra enciclopédica” (Moreira; Ferraz, 2011, p. 224). O uso desse princípio permite a Calvino explorar as potencialidades de cada categoria semiótica através da indicação de relações de afinidade ou contradição entre os elementos. Vale ressaltar, contudo, que o autor se refere em *Comment j'ai écrit un de mes livres* aos procedimentos de elaboração dos capítulos e não dos *incipit*, os quais seguem outras *contraintes*. Nosso interesse

situação: cada um dos dez *incipit* que aparecem entre um capítulo e outro correspondem a um início de romance, ou seja, a um livro que o Leitor adquire, mas cuja leitura ele não completa porque se interrompe pelos mais diversos motivos. Dessa forma, o Leitor sempre embarca em uma aventura à procura de explicações e respostas, e sempre descobre tratar-se de um livro diferente, e sempre opta pelo novo livro, interrompendo, assim, o interesse pelo anterior.

E nessa sua busca desenfreada é levado a lugares diversos: livraria, universidade, casa editorial, biblioteca, casa de Ludmilla, outras nações. Diversos cenários nos quais os livros encontram abrigo. E se depara com os mais diversos tipos de leitores: tradutor (Ermes Marana), editor (Senhor Cavedagna), escritor (Silas Flannery), professores (Uzzi-Tuzzi; Calligani), crítica (Lotaria), “não leitor” (Inerio). Diversas pessoas que têm algum contato com a leitura em sua rotina. Ao final do romance, após tanto vaivém no enalço dos *incipit*, o Leitor finalmente se casa com Ludmilla e desfruta simultaneamente da companhia da leitora e do desfecho de “Se um viajante numa noite de inverno”, afinal, “[a]s leituras paralelas do leitor e da leitora serão abrigadas no leito do casal: o encontro de duas pessoas, proporcionado por um livro, culminará na reunião dos dois juntos na cama, lugar propício aos prazeres do corpo e, conseqüentemente, da leitura”⁵. Assim, o Leitor faz coincidir o fim de sua busca com o final do livro de Calvino.

É a figura de Inerio, vale sublinhar, a que mais nos atrai: o “não leitor”. Uma figura no mínimo controversa se olharmos seu entorno; digna de suspeita e desconfiança. Afinal, como não desconfiar daquele que se declara “não leitor” em um romance que não só nasceu do desejo de leitura, haja vista a declaração de Calvino: “É um livro que nasce realmente do desejo da leitura. Comecei a escrevê-lo pensando nos livros que gostaria de ler”⁶, como também se nutre desse desejo: “De fato quis fazer o livro do leitor. Não só porque o leitor é o verdadeiro e único protagonista desse livro, mas também porque é o seu (e não só o meu) desejo de leitura que dita os vários livros...”⁷.

Uma das razões pelas quais interessamo-nos por Inerio reside no fato de que, não obstante *Se um viajante numa noite de inverno* ter sido desfolhado em inúmeras leituras, esta personagem em particular não recebe grande destaque. Há trabalhos que tomam o romance de

ao trazer essas informações a respeito da criação da obra, consiste em demonstrar que a ideia de potência, sobretudo em sua acepção de “possibilidades”, está presente no *Viajante* desde a estrutura, o que justifica, em alguma medida, o uso de uma teoria sobre a potência como lente teórica para investigar nosso objeto.

⁵ Ferraz. *Sapere, sapere*: por uma poética dos cinco sentidos em Italo Calvino, p. 170. Para uma interpretação mais aprofundada a respeito da busca do Leitor, ver o capítulo 4 da tese de Ferraz (2018).

⁶ Calvino. Procurava um livro para ler, escrevi dez. In: *Nasci na América: uma vida em 101 conversas (1951-1985)*, p. 287.

⁷ Calvino. Procurava um livro para ler, escrevi dez, p. 287.

Italo Calvino como objeto e sequer mencionam Irnerio, como é o caso da dissertação *Instâncias autorais: autor, editor, voz narrativa e leitor em Se um viajante numa noite de inverno de Italo Calvino* (2017)⁸, na qual o pesquisador José Wander de Paula procura investigar algumas questões concernentes à narrativa contemporânea através da análise das personagens que correspondem às categorias de autor, editor e leitor, bem como a voz narrativa, presentes no romance de Calvino.

Há outros que, justamente, apenas mencionam Irnerio ou enunciam seu papel na narrativa (como alguém que, embora se recuse a ler, adora livros e os utiliza para criar objetos de arte). *O horizonte de expectativas do leitor em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino* (2014), de Bruno Brizotto, analisa como o romance de Italo Calvino “opera sobre o horizonte de expectativas do Leitor [...] levando em consideração as teorizações desenvolvidas pelas Estéticas da recepção e do efeito [...]”⁹. Nesse trabalho, Irnerio recebe breves menções com foco não nele, mas no Leitor com quem interage na casa de Ludmilla.

Em *Entre a visibilidade e o sumiço: autor e autoria em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino* (2014), João Paulo Tozetti da Silva opera uma reflexão sobre autoria no romance de Calvino, a partir das concepções de Roland Barthes e Michel Foucault sobre a “morte do autor”. O pesquisador observa que, ao mesmo tempo que o romance de Calvino corrobora essa tese, ele a questiona. O foco da pesquisa está, pois, em Silas Flannery, a personagem escritor, mas também aqui Irnerio aparece pontualmente. Primeiro, situado como um antagonista do Leitor, dentre os envolvidos no esquema de falsificações de livros (junto de Lotaria, sr. Cavedagna e Marana); depois, não como o antagonista, mas como alguém que age em favor dele, uma vez que ajuda Marana a disseminar a confusão, transformando um dos *incipit* em escultura e impedindo, portanto, o Leitor de concluir a leitura. Além disso, Silva atina para a complexidade de Irnerio ao observar seu caráter paradoxal segundo o qual “[p]or vontade própria decidiu não ler nada à sua volta, quase como uma forma de protesto à cultura escrita. Todavia, paradoxalmente, frequenta a Universidade de modo constante, e vive de fazer obras de arte utilizando justamente livros”¹⁰.

Na tese *O viajante, a dobra e o livro que não se lê: a questão do livro desdobrada a partir de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino* (2017), Tiago Lanna Pissolati toma o conceito de dobra, de Gilles Deleuze, como referencial e como método, para investigar

⁸ Os trabalhos que compõem a fortuna crítica desta dissertação, citados nesta introdução, correspondem aos indexados no repositório de teses e dissertações da CAPES, empreendidos nos últimos dez anos, no Brasil.

⁹ Brizotto. *O horizonte de expectativas do leitor em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*, p. 14.

¹⁰ Silva. *Entre a visibilidade e o sumiço: autor e autoria em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*, p. 109.

a hipótese de que “um livro [é] dobra de outro livro que não se lê”¹¹. Apesar de o título e a hipótese colocar o tema da não leitura em pauta, a personagem não leitor é, também nesta pesquisa, apenas mencionada como um dos coadjuvantes que, entretanto, desempenha um papel de engrenagem na máquina narrativa. Irnerio é referido sumariamente como o não leitor que usa livros para fazer esculturas.

No trabalho *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, e a questão da leitura (2021), Talyta Teixeira Thomé, a partir das personagens presentes no romance de Calvino, estuda “o leitor no convívio social [...] como indivíduo criador de novos olhares e interpretações para as obras e para novas buscas por leituras”¹². No que concerne ao não leitor, Thomé discute um pouco a personagem de Irnerio, mas coloca-o, *a priori*, como um “elemento decorativo”¹³ e só depois como um “agente da ação”¹⁴. Além disso, a pesquisadora aponta Irnerio como uma personagem importante para Ludmilla, afirmação que faz parecer que sua importância é limitada. Em nosso trabalho, apontamos para outra direção, uma vez que nos debruçamos sobre a personagem Irnerio procurando dimensionar sua complexidade e sua influência sobre as outras personagens do romance.

Já em *Incursões teóricas e ficcionais de Italo Calvino em Se um viajante numa noite de inverno* (2016), Isabella Midena Capelli propõe a observação da construção da narrativa no romance de Italo Calvino a partir da instância “narrador”. A pesquisadora fala da não leitura de Irnerio e utiliza a passagem na qual a personagem explica como aprendeu a não ler como uma “advertência” contra a incapacidade de compreensão advinda de um “olhar intensamente” para as coisas: “[s]e com o exemplo de Lotaria o narrador posiciona-se contra a análise mecanizada de obras literárias, com Irnerio há outra advertência: se observarmos muito intensamente as coisas, corremos o risco de perder a capacidade de entendê-las”¹⁵. Em nossa perspectiva encaramos a postura de Irnerio com sua peculiar não leitura de forma diferente, procurando demonstrar que esse “olhar intensamente até deixar de ver” é mais um indicativo de que a não leitura oculta uma intensa leitura, do que uma recusa ao ato de ler. Em relação à transformação de livros em esculturas, Capelli não se aprofunda.

Por fim, na dissertação *A espessura das sombras: uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino (2017), Marlon Augusto Barbosa toma o livro de Calvino

¹¹ Pissolati. *O viajante, a dobra e o livro que não se lê: a questão do livro desdobrada a partir de Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, p. 49.

¹² Thomé. *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, e a questão da leitura, p. 12.

¹³ Thomé. *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, e a questão da leitura, p. 75.

¹⁴ Thomé. *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, e a questão da leitura, p. 75.

¹⁵ Capelli. *Incursões teóricas e ficcionais de Italo Calvino em Se um viajante numa noite de inverno*, p. 49.

como o objeto para “pensar uma desarticulação do gênero romance produzido dentro do próprio território do romance”¹⁶ e, por extensão, “pensar em como um livro da década de 70, dialogava com a Teoria Literária e a Crítica Literária e fazia de seu discurso literário território de impasse e de prática de escrita”¹⁷. Em consonância com parte de nossas conjecturas, Barbosa considera Innerio como possuidor de um perfil leitor e aponta, com perspicácia, a noção de que a personagem “não leitor”, embora apareça de forma pontual, permeia todo o romance reverberando em outras personagens, conforme percebemos com nossas investigações, e, inclusive, escapa da moldura, como observa o pesquisador a partir do último *incipit* do *Viajante*: “De fato, o narrador do último romance interrompido pratica o mesmo exercício de Innerio. É um exercício de desaprender, ou de desposseção. O texto permanece num processo de abolição. Tanto o narrador como Innerio vão abolindo as coisas aos poucos, ao passo que andam/narram”¹⁸.

Não podemos deixar de acrescentar à breve revisão da fortuna crítica ora apresentada, embora trate-se de uma pesquisa de outra natureza, o Trabalho de Conclusão do Curso de Letras intitulado *Entre o crime e a fruição da leitura literária: análise dos perfis leitores em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*, apresentado em 2022, no qual tomamos este mesmo romance como objeto de investigação para observar a questão da leitura. Na ocasião, buscamos traçar os diferentes perfis leitores que figuram na narrativa, convocando as já mencionadas personagens (tradutor, escritor, editor, crítica literária, Leitor, leitora) e subdividindo-as em dois grupos: leitores criminosos – os quais, conforme atesta Ricardo Piglia (2006) na passagem a seguir, leem em benefício próprio: “O leitor como criminoso, que utiliza os textos em benefício próprio e faz deles um uso indevido, funciona como um hermeneuta selvagem. Lê mal, mas apenas no sentido moral; faz uma leitura cruel, rancorosa, faz um uso perverso da letra”¹⁹ – e leitores fruidores – aqueles que empreendem uma “leitura de fruição”, tal como é entendida por Roland Barthes:

Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem²⁰.

¹⁶ Barbosa. *A espessura das sombras: uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*, p. 11.

¹⁷ Barbosa. *A espessura das sombras*, p. 12.

¹⁸ Barbosa. *A espessura das sombras*, p. 64.

¹⁹ Piglia. O que é um leitor. In: *O último leitor*, p.34.

²⁰ Barthes. *O prazer do texto*, p.20-21.

As personagens que leem devido às suas atribuições profissionais (Marana, Flannery, Sr. Cavedagna e Lotaria) foram agrupadas na primeira rubrica enquanto os protagonistas (Leitor e Ludmilla) foram agrupados na segunda. A investigação revelou, ademais, que não é possível isolar os leitores em uma rubrica, uma vez que a leitura é determinada por fatores como a profissão, o ambiente escolhido para a leitura, a intenção de cada leitor, seus gostos pessoais, de modo que um leitor pode ler como lhe aprouver, inclusive transitar entre a leitura criminosa e a leitura de fruição. Há, portanto, um movimento pendular entre os dois tipos de leitura. De resto, Irnerio não foi contemplado nesta pesquisa o que motivou, de certa forma, o recorte do presente trabalho.

Diante deste cenário que vai da completa invisibilidade da personagem até uma abordagem um pouco mais detida, mas sem muita profundidade, situamos nossa contribuição que elege Irnerio como o cerne da investigação. Como é possível perceber nesses trabalhos, a tarefa de transformar livros em esculturas é a marca de Irnerio. Mas tal prática não é questionada nessas pesquisas, ao passo que em nosso trabalho nos interrogamos a razão por trás de tal tarefa. Sendo assim, o problema que pretendemos investigar com o empreendimento desta pesquisa formula-se nos seguintes termos: por que Irnerio se recusa a ler se ele adora livros? O que motiva sua recusa à leitura? O que o move em sua transformação dos livros em esculturas? O que há por trás de suas escolhas em relação à leitura e aos livros?

Na tentativa de nos aproximarmos de respostas, propomos “desfolhar” *Se um viajante numa noite de inverno* em uma nova leitura, voltando nosso olhar para a questão da leitura e do livro por meio da personagem Irnerio. Valemo-nos, pois, da ideia de potência, da forma como é colocada por Aristóteles e interpretada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, para investigar as questões aqui explicitadas, afinal, a definição aristotélica de potência encerra uma ambivalência capaz de lançar luz sobre o comportamento de Irnerio quanto à faculdade da leitura, uma vez que toda *potência de fazer* algo é, ao mesmo tempo, uma *potência de não fazer*²¹.

²¹ Para além do aporte teórico, a presença de Agamben nesta pesquisa se justifica, também, pela proximidade do filósofo com o escritor italiano; proximidade que culmina, inclusive, em um projeto de revista que, entretanto, não chegou a se realizar, conforme pontua Bruna Fontes Ferraz (2015) no texto “Italo Calvino e Giorgio Agamben: projetos de revistas e seus desdobramentos”: “[...]entre os anos de 1974 a 1976, Calvino se encontrava com Giorgio Agamben e Claudio Rugafiori e eles planejavam definir o programa de uma revista. Esta, que nunca veio a ser realizada, teria uma seção, acordada pelos três integrantes, que se dedicaria à definição daquilo que eles entendiam por ‘categorias italianas’[...]. A partir desses encontros, Calvino começou a pensar nas coordenadas velocidade/leveza, que foram desdobradas em suas ‘lições americanas’, enquanto Rugafiori e Agamben sugeriam outros pares que definissem a cultura italiana. O primeiro sugeriu o par arquitetura/vagueza; Agamben, por sua vez, propunha explorar as oposições tragédia/comédia, direito/criatura, biografia/fábula [...]” (Ferraz, 2015, p. 59). Agamben comenta mais detalhes do projeto no prefácio ao livro *Categorie italiane: studi*

Apropriando-nos, assim, dos conceitos de potência, impotência e inoperosidade no pensamento de Agamben e recortando do romance a figura de Innerio, entrelaçamos as reflexões teóricas e o texto literário a fim de estudar o comportamento da personagem não leitor/artista do romance de Italo Calvino, tarefa que empreendemos em três etapas que se desdobram nos três capítulos desta dissertação.

No primeiro capítulo, “Potência, impotência e inoperosidade: Innerio como um Bartleby”, após perceber semelhanças entre a postura de Innerio e o comportamento do emblemático Bartleby, o escrivão de Herman Melville, decidimos começar a explorar a figura da personagem de Calvino com uma comparação, observando as características que aproximam as duas personagens. O capítulo subdivide-se em duas seções: “De ‘aparições fantasmáticas’ a ‘potências narrativas’: Bartleby e Innerio como figuras espectrais”, em que identificamos e discutimos a natureza espectral das personagens e o impacto de sua presença e comportamentos em seus respectivos âmbitos e “‘L’uomo che vorrebbe identificarsi col nulla’: Bartleby, Innerio e a recusa”, em que nos dedicamos à análise da recusa dessas duas personagens em empreender suas atividades de escrivão e leitor.

Já no segundo capítulo, “Olhar as palavras escritas até que desapareçam: Innerio como (não) leitor”, voltamos nossa atenção para a ambivalência da leitura enquanto potência, a qual envolve a alternância entre poder ler e poder não ler. Uma vez que Innerio mostra-se como Bartleby, que possui a potência, mas “prefere não” passá-la para o ato, encontramos espaço para afirmar que ele é um leitor, embora alegue não ler nada. Também este capítulo se subdivide em duas seções: “Do aprender a existir ao aprender a não ler”, no qual introduzimos o conceito de “faculdade”, que está intimamente ligado à relação potência-ato, para refletir sobre a questão da leitura como uma potência, ou seja, como alternância entre os estados de potência e ato, e “Como o mundo pode parecer a alguém que aprendeu a não ler”, seção reservada à investigação da “não leitura” de Innerio, a qual suspeitamos diferir dessa não leitura implícita na leitura.

Por fim, no terceiro capítulo “‘Eu faço coisas com os livros’: Innerio como escultor”, nos debruçamos sobre a faceta de artista que caracteriza Innerio. Uma vez que seu contato com os livros que diz adorar, mas que se recusa a ler, se dá pela transformação desses objetos em

di poetica e di letteratura (2010) e no texto “Programa para uma revista”, publicado no livro *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* (2005). Além desse projeto que atesta o contato dos dois escritores, encontramos, ainda, na obra de Agamben referência a Calvino no texto “Do livro à tela: o antes e o depois do livro”, quando aponta uma passagem da carta que Italo Calvino escrevera a Giorgio Manganelli, registrando suas impressões de leitor sobre o *Nuovo commento* (1993), escrito por Manganelli; e uma dedicatória ao compatriota no aforismo “Ideia do despertar”, presente em *Ideia da prosa* [*Ideia della prosa*, 1985]. Para mais informações sobre o projeto da revista e seus desdobramentos, recomendamos a leitura integral do texto de Ferraz, publicado em FERRAZ, Bruna Fontes [et. al]. *Calvino em jornadas*. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

esculturas, não podemos dispensar a análise dessa atitude se queremos encontrar uma explicação para a conduta de Irnerio. Assim, partindo do conceito de inoperosidade, que consiste, em suma (e dentre outras coisas), na abertura de um objeto para novos possíveis usos, analisamos as interações de Irnerio com o livro em três seções: “‘Não é para ler. É para fazer’: considerações sobre a laceração do livro”, na qual relacionamos o tensionamento da materialidade do livro à noção de inoperosidade para compreender a atitude de Irnerio de transformar livros em esculturas; “Essa criatura híbrida chamada ‘obra’”, na qual discutimos o trânsito da potência para o ato na obra a partir da práxis de Irnerio; e “‘Mas é bonito ver estes livros todos juntos’”, onde discutimos sobre a escultura de Irnerio e como o objeto livro é frequentemente tomado por artistas para a produção de objetos de arte.

Tais desdobramentos culminam nas “considerações finais”, momento deste trabalho em que recuperamos parte da discussão apresentada no texto da dissertação e nos arriscamos a esboçar algumas conclusões que, podemos adiantar, apontam para um caráter multifacetado da personagem Irnerio; essa figura que aparece tão pouco no romance, mas que se mostra, a partir de sua peculiaridade e de suas breves interações com as demais personagens, animada pelo espírito de mistificação que Calvino declara como lastro do romance ao ser questionado se o romance reflete a inquietação de sua época:

Sabe que trabalhei nele por mais de dois anos. Quando menos por isso, o nosso tempo se reflete no livro. Poderia ser definido como o romance da mistificação, também num sentido positivo, do prazer de contar, de inventar, de se expressar por meio da imaginação. Mas mistificação principalmente no sentido de incerteza do mundo, onde nunca se tem certeza do que é verdadeiro e do que é falso, fora e dentro de nós. Estamos incertos também de nossa identidade²².

Essa incerteza quanto à nossa identidade talvez se reflita em Irnerio, posto que se assume como não leitor e artista (e, inclusive, vende essa imagem para os leitores do romance), mas parece ignorar outras facetas que vêm se somar a estas quando seu perfil e sua atuação são submetidos a um exame acurado.

É pertinente, ainda, prestar esclarecimentos sobre a utilização de outras obras ficcionais de Italo Calvino nesta pesquisa. Para além da obra *Se um viajante numa noite de inverno*, que é o objeto desta pesquisa, recorreremos aos romances da trilogia *Os nossos antepassados* [*I nostri antenati*, 1960] e à obra *As cidades invisíveis* [*Le città invisibile*, 1972] para refletir sobre os conceitos convocados em nosso estudo. Isso se deve a duas motivações: além de crermos na

²² Calvino. Uma história que não termine nunca. In: *Nasci na América*, p. 282.

perspectiva de Calvino que diz de um caráter pedagógico da literatura (no sentido de que há coisas que só a literatura pode ensinar, há saberes cujos meios específicos só ela possui para nos dar, conforme advoga o escritor), pretendemos demonstrar, também, ao convocar outros textos ficcionais, que Calvino não é indiferente às ideias de potência, impotência e inoperosidade, de poder e política em última instância, uma vez que tais ideias aparecem tematizadas em sua obra e não de uma forma isolada.

CAPÍTULO 1

POTÊNCIA, IMPOTÊNCIA E INOPEROSIDADE:

IRNERIO COMO UM BARTLEBY

Cosme trepou até a forquilha de um grande ramo onde podia ficar à vontade e sentou-se ali, pernas pendentes, braços cruzados com as mãos sob as axilas, cabeça enterrada no pescoço, tricórnio calcado na testa.

Papai debruçou-se na sacada.

— Quando você estiver cansado de ficar aí, vai mudar de ideia — gritou.

— Nunca hei de mudar de ideia — respondeu meu irmão, do ramo.

— Você vai ver o que é bom, assim que descer!

— Não vou descer nunca. — E manteve a palavra.

Italo Calvino

Em uma nota que prefacia o livro *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, [*Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, 1988] a viúva de Italo Calvino, Esther Singer Calvino, explica que o escritor fora oficialmente convidado para fazer as Charles Eliot Norton Poetry Lectures²³ em 6 de junho de 1984 e que, no momento em que deveria partir, já havia escrito cinco conferências. Pretendia escrever a sexta em Harvard, no entanto, com sua morte prematura, Calvino não chegou a proferir as conferências, tampouco a escrever a sexta, “Consistência” [Consistency], “sobre a qual”, declara Esther, “só sei que deveria fazer referências ao *Bartleby*, de Herman Melville”²⁴. Nos ensaios críticos de Calvino, a maioria dos comentários sobre a obra do escritor de *Moby Dick* se referem a esta obra e quase nunca a *Bartleby*²⁵. Se decidimos abrir o capítulo com esta informação é porque acreditamos que ela justifica, ou antes, oportuniza o nexo que pretendemos estabelecer entre a personagem de Melville e a personagem não leitor/escultor presente no romance *Se um viajante numa noite de inverno*, objeto desta pesquisa.

Irnerio, a personagem de Calvino, age à maneira de Bartleby, o emblemático escrevente de Melville, que consternou de tal forma o narrador ao ponto de ele renunciar ao relato da

²³ Conforme Esther detalha, as conferências Norton consistem em “um ciclo de seis conferências que se desenvolvem ao longo de um ano acadêmico (o de Calvino seria o ano letivo de 1985-86) na Universidade de Harvard, em Cambridge, no estado de Massachussets”. (Calvino, 2003a, p. 7).

²⁴ Calvino, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 8.

²⁵ No breve texto “Perec, La vita istruzioni per l’uso” (*Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007), Calvino faz uma menção a Bartleby, ao aproximar a personagem do romance de Georges Perec, objeto dos comentários do referido texto, da personagem de Melville em virtude da semelhança na sonoridade de seus nomes. Mais adiante neste trabalho abordaremos essa menção.

biografia de todos os copistas com os quais tivera contato em seu ofício para narrar sua convivência com aquela figura “palidamente asseada, lastimosamente respeitável, incuravelmente desolada”²⁶ que assomara à entrada de seu escritório para ocupar a vaga de emprego que ele anunciara, compondo seu time de escrivães. Ao enunciar-se como um “não leitor”, alguém que aprendeu a “não ler”, em suma, que se recusa a ler, Innerio remete ao copista que, certo dia, ao ser instado a fazer a conferência de uma de suas cópias, respondeu simplesmente: “Preferiria não”²⁷.

Mas, afinal, o que Innerio tem de Bartleby? Em *Bartleby, ou da contingência* [*Bartleby o della contigenza*, 1993], Giorgio Agamben afirma: “O escriba que não escreve (do qual Bartleby é a última e extrema figura) é a potência perfeita que apenas um nada separa agora do ato de criação”²⁸. Isso porque, conforme discutira algumas páginas antes:

Toda potência de ser ou de fazer algo é, de fato, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer [...], uma vez que, de outro modo, a potência passaria desde sempre ao ato e com este se confundiria (segundo a tese dos Megáricos refutada explicitamente por Aristóteles no livro *Theta* da *Metafísica*). Essa “potência de não” é o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda potência, por si mesma, uma impotência [...]. Como o arquiteto mantém sua potência de construir mesmo quando não a coloca em ato e como o tocador de cítara é tal porque também pode não tocar a cítara, assim o pensamento existe como uma potência de pensar e de não pensar, como uma tabuleta encerada sobre a qual nada ainda está escrito (o intelecto possível dos filósofos medievais)²⁹.

A potência perfeita é caracterizada, portanto, por uma ambivalência: é tanto potência de ser/fazer como de não ser/fazer. Logo, o escriba que não escreve não deixa de ser escriba. A interrupção da passagem da potência de escrever para o ato é a manifestação da potência de não escrever. Quando Bartleby decide que “preferiria não” ajudar o advogado a conferir um documento, ou “preferiria não” ajudar os escrivães e o advogado a cotejar as cópias que ele fizera, ou ainda quando diz que “preferiria não” dar um pulo até os correios para verificar se há alguma correspondência para seu chefe, ele não o faz por falta de capacidade, não o faz porque não sabe como fazê-lo, mas simplesmente porque “prefere não”.

Quanto a Innerio, quando se diz “não leitor”, não recusa a leitura por falta de capacidade de ler, mas simplesmente porque, como Bartleby, ele “prefere não”. Prova disso advém do fato de que, não obstante a recusa em ler os livros, ele os adora. Mas “preferir não” fazer é motivo suficiente para se recusar? Parece haver um motivo maior por trás dessa recusa. E qual seria?

²⁶ Melville. *Bartleby, o escrevente*: uma história de Wall Street In: AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*, p. 66.

²⁷ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 68.

²⁸ Agamben. *Bartleby, ou da contingência*, p. 18.

²⁹ Agamben. *Bartleby, ou da contingência*, p. 14.

Antes de nos aventurarmos em conjecturas e enredarmos nossas interpretações, gostaríamos de nos aprofundar um pouco mais nas características que essas personagens compartilham. Afinal de contas, além de manterem suas respectivas habilidades em potência, além dessa pulsão para o não, Bartleby e Irnerio possuem outras características que nos permitem aproximá-los, movimento indispensável quando o que pretendemos é estabelecer a imagem de Irnerio como uma espécie de Bartleby e tentar desvendar o motivo de sua recusa à leitura. Além disso, não podemos deixar de nos perguntar o que Calvino trataria a respeito de Bartleby em uma conferência cujo tema seria a “consistência”? Se consistente é o que é firme, duro, coerente, reto de caráter e opinião e resistente, conforme podemos encontrar dentre as inúmeras definições dicionarizadas, não nos parece fora de propósito imaginar que o escritor aludiria ao caráter de “mula teimosa”³⁰, à recusa obstinada dessa personagem tão singular que é um dos seus principais atrativos.

A primeira característica que gostaríamos de destacar diz respeito a um comportamento que surpreende e até mesmo fascina seus interlocutores. Ao se comportarem diversamente do esperado, destoando dos demais personagens ao redor, tanto Bartleby quanto Irnerio provocam uma espécie de encantamento. No primeiro caso, o advogado relata o momento exato em que Bartleby contrariou suas expectativas, já que a princípio ele demonstrou muita destreza e agilidade, revelando-se um profissional valioso para o escritório, e em um momento seguinte se recusou a fazer uma tarefa simples, inerente às suas atividades como copista:

Acho que foi no terceiro dia dele comigo, e antes que tivesse havido necessidade de ter alguma de suas cópias examinadas, que, com muita pressa em completar uma pequena tarefa que tinha em mãos, abruptamente chamei Bartleby. Na pressa e na natural expectativa de sua pronta cooperação, sentei-me com a cabeça inclinada sobre o original em cima da mesa e a mão direita virada de lado e, um tanto nervosamente, estendida com a cópia, de modo que, assim que emergisse de seu refúgio, Bartleby pudesse pegá-la e se entregar à tarefa sem mais delongas. Estava sentado exatamente assim quando o chamei, dizendo ligeiro o que queria que fizesse – ajudar-me a conferir um documento curto. Imaginem minha surpresa, ou melhor, minha consternação, quando sem sair de seu isolamento, Bartleby, numa voz singularmente calma, firme, respondeu: “Preferiria não”³¹.

Com o passar do tempo, o advogado percebe que a recusa do novo integrante do seu time de escrivães não foi um fato isolado. Cada vez que pedia a Bartleby para realizar uma tarefa ele

³⁰ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 83.

³¹ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 68

repetia sua emblemática fórmula³²: “Preferiria não”. E cada vez que a repetia impingia ao seu patrão lidar com sentimentos conflitantes:

Recobrando-me, dirigi-me ao biombo e perguntei a razão de tão extraordinária conduta.

“Por que se recusa?”

“Preferiria não.”

Fosse outro, eu teria um terrível ataque de fúria, desconsiderando qualquer outra palavra sua e afastando-o, com humilhação, de minha presença. Mas havia algo em Bartleby que, estranhamente, não só me desarmava, mas, de modo espantoso, também me comovia e desconcertava³³.

A tentativa de compreender a recusa insistente do escrivão tornou-se quase uma obsessão para o advogado, de modo que ele começou a provocar os episódios deliberadamente, começou a desejar ser contestado: “Fechei a porta, indo de novo até Bartleby. Sentia novos estímulos me empurrando a tentar a sorte. Ardia de desejo de ser novamente contestado”³⁴. Talvez esse impulso de provocar a reação desmesurada do escrivão fosse uma estratégia para ter mais amostras de sua conduta incomum, uma forma de estudá-lo e, enfim, compreendê-lo. Em “Ideia do estudo”, aforisma presente no livro *Ideia da prosa*, Agamben faz justamente uma correlação entre estudo e espanto³⁵:

A etimologia da palavra *studium* [...] remonta a uma raiz *st-* ou *sp-*, que designa o embate, o choque. Estudo e espanto (*studiare* e *stupire*) são, pois, aparentados nesse sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante daquilo que o tocou, incapaz tanto de levar as coisas até o fim como de se libertar delas. Aquele que estuda fica, portanto, sempre um pouco estúpido, atarantado³⁶.

³² Em “Bartleby, ou da fórmula”, Gilles Deleuze chama atenção para a emblemática fórmula do escrivão de Melville (Preferiria não - *I prefer not to*) que a seu ver, apesar de ser gramaticalmente correta, embora soe estranha, tem a força de uma construção agramatical justamente devido à estranheza que provoca: “Mas em que consiste a literalidade da fórmula? [...] a extravagância da fórmula extrapola a palavra em si: sem dúvida, ela é gramaticalmente correta, sintaticamente correta, mas seu término abrupto, NOT TO, que deixa indeterminado o que ela rechaça, lhe confere um caráter radical, uma espécie de função-limite. Sua reiteração e insistência a tornam, toda ela, tanto mais insólita. Murmurada numa voz suave, paciente, átona, ela atinge o irremissível, formando um bloco inarticulado, um sopro único. A esse respeito tem a mesma força, o mesmo papel que uma fórmula *agramatical*.” (Deleuze, 2011, p. 91 – grifo do autor). Consideramos relevante trazer a observação do filósofo francês porque notamos, de fato, uma semelhança entre o efeito da fórmula e o efeito causado pela própria personagem, afinal, apesar de parecer nada ter de especial, Bartleby acaba revelando-se uma figura insólita e peculiar graças ao seu comportamento estranho e inquietante de emitir reiteradamente uma fórmula igualmente estranha e inquietante aos ouvidos, uma fórmula que constitui um ponto-limite entre a afirmação e a negação, conforme observara Deleuze (2011, p. 93-94): “A fórmula germina e prolifera. A cada ocorrência, é o estupor em torno de Bartleby, como se se tivesse ouvido o Indizível ou o Irrebatível. E é o silêncio de Bartleby, como se tivesse dito tudo e de chofre esgotado a linguagem. [...] A fórmula-bloco tem por efeito não só recusar o que Bartleby prefere não fazer mas também tornar impossível o que ele fazia, o que supostamente ainda preferia fazer. Observou-se que a fórmula *I prefer not to* não era uma afirmação nem uma negação”. Para um maior aprofundamento na problemática da fórmula de Bartleby, recomendamos a leitura do texto completo.

³³ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 70.

³⁴ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 74.

³⁵ Apesar de nesse texto Agamben colocar Bartleby como exemplo da figura do “estudante”, acreditamos que ele esteja mais para um objeto de estudo justamente pelo efeito que provoca no advogado.

³⁶ Agamben. *Ideia do estudo*. In: *Ideia da prosa*, p. 53.

Embora no período final da passagem acima o espanto seja enunciado como a consequência do estudo e na narrativa de Melville como a causa, uma vez que o advogado “estuda” o comportamento do escrivão após presenciá-lo repetidas vezes e até mesmo provocá-lo após chocar-se com tal comportamento, vale mencionar o parentesco entre “estudo” e “espanto” porque, seja este a causa ou a consequência daquele, em todo caso o sujeito da ação sofrerá o choque que caracteriza o ato de estudar. Além disso, o advogado, de fato, demonstra-se incapaz tanto de levar as coisas até o fim, quanto de se livrar delas, como destaca Agamben, uma vez que sua curiosidade e desejo de compreender as razões pelas quais Bartleby age da forma como age fizeram com que ele o conservasse em seu corpo de copista mesmo que tenha se tornado praticamente “inútil”.

Quanto à personagem de Calvino, ao ser questionado pelo protagonista, o Leitor, sobre o que lê, sua resposta é tão chocante quanto fora a de Bartleby para o advogado: “— Eu? Eu não leio livros! — diz Innerio. / — O que você lê, então? / — Nada”³⁷. Para o Leitor, que, desde as primeiras páginas do romance está envolto em leituras, lugares nos quais a leitura é inerente e pessoas que leem por motivos diversos, esbarrar com um jovem atento, observador e opiniático em uma universidade e descobrir que ele não lê sequer o que lhe aparece diante dos olhos é nada menos que um espanto. Certamente, sob a recusa à leitura (do escultor) e a recusa à escrita (do escrevente), repousa a impotência, a potência para o não, a força que freia a potência em sua passagem para o ato e a impede de se esgotar nele, conforme vemos em Agamben. Ou, ainda, a impotência como um ato político, como uma tomada de posição, usufruto de uma das capacidades que distingue o homem dos outros viventes, afinal:

“Impotência” não significa aqui somente ausência de potência, não poder fazer, mas também e sobretudo “poder não fazer”, poder não exercer a própria potência. E é precisamente essa ambivalência específica de toda potência, que é sempre potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer, que melhor define a potência humana. Ou seja, o homem é o vivente que, existindo sob o modo da potência, pode tanto uma coisa como o seu contrário, pode tanto fazer como não fazer. Isso o expõe, mais que qualquer outro vivente, ao risco do erro, mas, ao mesmo tempo, permite-lhe acumular e dominar livremente suas capacidades, transformando-as em “faculdades” [...]. Enquanto o fogo só pode queimar, e os outros viventes podem apenas a sua potência específica, podem unicamente este ou aquele comportamento inscrito em sua vocação biológica, o homem é o animal que pode a sua própria impotência³⁸.

Cabe ressaltar que o espanto que essas personagens provocam em seus pares não fica restrito à maneira como eles se valem dessa impotência para resistir às suas respectivas habilidades, ou seja, não se restringe aos seus comportamentos excepcionais. A própria

³⁷ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 55.

³⁸ Agamben. Sobre o que podemos não fazer. In: *Nudez*, p. 72.

aparência, a maneira como eles se apresentam e figuram na narrativa, insólitos e excêntricos, espanta porque reforça suas singularidades. E é sobre esse espanto provocado pela maneira inabitual com a qual eles entram e saem de cena e interagem com as personagens em torno que nos debruçaremos a seguir.

1.1 De “aparições fantasmáticas” a “potências narrativas”: Bartleby e Innerio como figuras espectrais

A espécie de sortilégio que Bartleby e Innerio exercem sobre seus interlocutores em seus respectivos âmbitos é reforçada no decorrer da narrativa quando eles próprios se transmutam em uma “potência narrativa”, assumindo uma natureza espectral. A excentricidade e o exercício de impotência que os colocam em destaque em relação aos demais personagens são algumas das razões pelas quais o advogado e o Leitor se admiram com essas figuras. Ao longo da novela de Melville e do romance de Calvino somos confrontados com uma imagem de Bartleby e de Innerio com atributos de espectro. Vale destacar que, por espectro, estamos pensando na acepção que lhe deu Agamben no breve ensaio “Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros”, em que, partindo da evocação que Manfredo Tafuri fez do “cadáver” de Veneza, em uma conferência de abertura no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza em 1993, Agamben introduz o conceito de “espectro” ao afirmar que a cidade deixou de ser um cadáver e que

[...] se ela ainda existe de algum modo, não pode ter senão necessariamente passado ao estágio que se segue à morte e à decomposição do cadáver. Tal estágio é o espectro. Ou seja, aquele de um morto que aparece de repente, preferivelmente nas horas noturnas, estala e manda sinais, às vezes também fala, embora de modo nem sempre inteligível³⁹.

Vale ressaltar que o espectro de Veneza aparece também em *As cidades invisíveis*, quando Marco Polo afirma a Kublai Khan que, em cada cidade que descreve, Veneza está implícita. Tal consideração acena para essa espectralidade da qual fala Agamben:

— Sire, já falei de todas as cidades que conheço.
— Resta uma que você jamais menciona.
Marco abaixou a cabeça.
— Veneza — disse o Khan.
Marco sorriu.
— E de que outra cidade imagina que eu estava falando?
O imperador não se afetou.
— No entanto, você nunca citou o seu nome.
E Polo:

³⁹ Agamben. Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros. In: *Nudez*, p. 62.

— Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza. [...] Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza⁴⁰.

Por ser a cidade na qual nascera, crescera e vivera até se aventurar em suas expedições, Veneza tornara-se um modelo de cidade para Polo, do qual ele extrai substâncias para a descrição das outras que explora no império de Kublai. A cada urbe que visita, Veneza se insinua, impregnando-se em todas, aparecendo quase como um espírito, acenando, dirigindo piscadelas, freminho nessa linguagem propriamente espectral. Para Polo é como se em cada cidade ele mergulhasse em um sonho no qual reconhece as assinaturas e signos de Veneza, direcionados especificamente a ele, afinal:

[...] as velhas cidades são o lugar eminente das assinaturas que o *flâneur* lê quase distraidamente ao longo das suas derivas e dos seus passeios; por isso as terríveis restaurações, que suavizam e uniformizam as cidades europeias, apagam suas assinaturas, tornando-as ilegíveis. E por isso as cidades – e especialmente Veneza – assemelham-se aos sonhos. No sonho, de fato, cada coisa pisca o olho a quem a sonha, cada criatura exhibe uma assinatura, através da qual significa mais que os seus traços, os seus gestos e as suas palavras poderiam exprimir⁴¹.

No transcurso deste capítulo buscaremos, pois, dar destaque à “assinatura” de Bartleby e Irnerio, isto é, às características que fazem com que suas figuras, seus traços e gestos sejam reconhecidos e ganhem relevo.

O narrador de Melville não poupa detalhes para associar a figura do escrevente à de um fantasma⁴², um ser espectral, alguém que já ultrapassou o estágio da morte, se decompôs, se desfez em um nada, conforme podemos conferir em passagens como: “Tivesse havido a mínima inquietação, raiva, impaciência ou insolência em sua atitude; em outras palavras, tivesse havido nele algo de ordinariamente humano, sem dúvida eu o teria tirado à força do escritório”⁴³; ou “Como um verdadeiro fantasma obediente às leis da invocação mágica, ao terceiro chamado ele apareceu na entrada do eremitério”⁴⁴; ou, ainda,

O que diz a consciência sobre o que eu *deveria* fazer com esse homem, ou melhor, com esse fantasma? Precisava livrar-me dele; ele tinha que ir embora. Mas como? Você não vai jogar o pobre, pálido, passivo mortal – você não vai jogar uma criatura desamparada dessa porta afora, você não vai se desonrar praticando tal crueldade, vai? Não, não o farei, não posso fazer isso. Melhor deixá-lo viver e morrer aqui e depois emparedar seus restos mortais⁴⁵.

⁴⁰ Calvino. *As cidades invisíveis*, p. 82.

⁴¹ Agamben. *Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros*, p. 63.

⁴² Nas passagens a seguir em que na tradução aparece “fantasma”, na publicação original aparece “ghost”. Uma vez que a palavra “fantasma” encontra uma diversidade de substantivos na língua inglesa, julgamos apropriado apontar o substantivo empregado pelo autor.

⁴³ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 69.

⁴⁴ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 75.

⁴⁵ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 95.

Para além desses exemplos nos quais a alusão ao sobre-humano, ao espectral e ao fantasmático é explícita, ao longo de toda a narrativa somos embalados pela sensação de que estamos diante de um homem morto-vivo cujo pálido espectro aparece e desaparece repentinamente, arrasta-se lentamente e fala pausadamente.

Além disso, o fato de o escritório parecer “uma imensa cisterna quadrada”⁴⁶ e a mesa do escrevente se situar de frente para uma vidraça diante da qual “havia uma parede, e a luz descia de muito alto, por entre dois edifícios elevados, como se viesse de um minúsculo orifício no meio de uma cúpula”⁴⁷, ambiente cuja descrição remete à mesma que se poderia fazer se vista do fundo de um túmulo, ou de uma cova profunda, reitera a natureza espectral da personagem. Todos esses detalhes enxertados na narrativa, somados ao boato que chega aos ouvidos do narrador após a morte de Bartleby, de que o pobre escrevente fora “subalterno no Departamento das Cartas Mortas, em Washington, do qual fora subitamente demitido em virtude de uma mudança na administração”⁴⁸, justificam, em alguma medida, as atitudes do jovem copista:

Cartas mortas! Não soa como “homens mortos”? Imagine um homem, por natureza e má sorte, propenso a uma pálida desesperança: há trabalho mais capaz de reforçá-la do que o de manusear o tempo todo essas cartas e separá-las para serem lançadas às chamas? Pois elas são, anualmente, queimadas aos montes. Às vezes, do papel dobrado o pálido funcionário retira um anel – o dedo ao qual se destinava apodrece, talvez, no túmulo; ou uma cédula enviada num súbito ataque de caridade – aquele a quem aliviaria já não come e não sente mais fome; perdão para os que morreram em desespero; esperança para os que morreram sem ela; boas novas para os que morreram sufocados por calamidades implacáveis. Enviadas em missões de vida, essas cartas correm rumo à morte⁴⁹.

Em suma, o trabalho que supostamente Bartleby realizara outrora consistia em “manusear espectros”. Para Agamben os espectros são feitos “[d]e signos, aliás, mais precisamente, de assinaturas, isto é, daqueles signos, cifras ou monogramas que o tempo arranha sobre as coisas. Um espectro traz sempre consigo uma data, ou seja, é um ser intimamente histórico”⁵⁰. Talvez aquela propensão à desesperança e má sorte, acentuada pela energia que emanava dos “espectros” de amor, de esperança, de perdão, de caridade, que passavam, dia após dia, por entre seus dedos encerrados naquelas cartas, tenha sorvido a vida do pálido funcionário, deixando-o mais pálido, mais desesperançoso, tornando-o, ele próprio, um espectro.

⁴⁶ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 59.

⁴⁷ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 67.

⁴⁸ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 105.

⁴⁹ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 105.

⁵⁰ Agamben. *Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros*, p. 63.

Quando Bartleby se apresentou no escritório ele já era figurativamente um espectro, vivia como se tivesse assumido a espectralidade como forma de vida; a propósito:

A espectralidade é uma forma de vida. Uma vida póstuma ou complementar, que começa somente quando tudo acabou e que tem, por isso, em relação à vida, a graça e a astúcia incomparável daquilo que é completo, a elegância e a precisão de quem não tem mais nada diante de si⁵¹.

Não tendo mais nada diante de si, Bartleby pode se desprender de suas obrigações, pode tornar suas potências inoperantes, ou seja, interromper a passagem de suas potências para o ato, fazendo com que tais potências voltem para si mesmas e sejam contempladas como tais, conforme explica Agamben⁵² no ensaio “O que é o ato de criação?”. Ou melhor, ele pode recolher seus atos ao estado de potência já que é este o procedimento que vemos se desenrolar na trama, uma vez que no início ele “fazia uma quantidade extraordinária de cópias. [...] Fazia o turno do dia e o da noite, copiando à luz do dia e à luz de velas”⁵³, e aos poucos vai se recusando a fazer as tarefas que lhe cabem.

Assim como o morto passa pelo processo de decomposição e pouco a pouco se desgasta até se desfazer e, possivelmente, assumir-se como um espectro, os atos do copista se desvanecem, retornam ao estado de potência; o próprio copista se dissipa até atingir a esfera do espectral. Ao final, Bartleby, que fora esse espectro figurativo no decorrer da narrativa, após tantas recusas, quando definitivamente ceifado pela inanição e realmente sepultado e decomposto, assume a forma espectral legítima e retorna às lembranças do narrador, como um fantasma, assombrando-o, não o deixando esquecer a extraordinária forma de vida pela qual optara, cuja excentricidade o intrigou profundamente. Torna-se, enfim, uma potência narrativa, a substância do relato que o advogado se propõe a contar.

Também Irnerio possui atributos espectrais, embora atenuados, se comparado ao Bartleby, por sua aparência jovial e personalidade enérgica. A aparição dele no romance acontece de forma descontraída e repentina, como se fosse uma aparição fantasmática. Em seu primeiro contato com o Leitor, mesmo sem nunca o ter visto antes, mesmo sem conhecê-lo, Irnerio se dirige até ele iniciando um diálogo cheio de observações e deduções. O Leitor toma o contato súbito do jovem por extroversão e excesso de informação e alimenta o diálogo:

- Você é aluno desse professor?
- Não sou aluno de ninguém. [...]
- Mas pode me dizer então o que você vem fazer na universidade?

⁵¹ Agamben. Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros, p. 64 (*grifo nosso*).

⁵² Agamben. *O fogo e o relato*: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros.

⁵³ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 67.

— E por que não deveria vir? Aqui há pessoas que vem e vão, com quem nos encontramos, conversamos. Eu venho por isso. Os outros, não sei⁵⁴.

Sua perambulação parece não ter propósito. Ele simplesmente frequenta a universidade para conversar com pessoas com as quais ele se encontra, tal como ele fez com o Leitor, intrusamente, de forma sorrateira, leve e descontraída. E, da mesma forma que ele aparece de repente, desaparece com igual agilidade. Quando o Leitor se encontra na casa da Leitora, alguns capítulos mais tarde, à espera dela, percebe um movimento à porta e pensa ser Ludmilla, mas é surpreendido pela figura do jovem escultor:

Uma chave gira na fechadura. Você se cala, como se quisesse fazer-lhe uma surpresa, como se para afirmar, a si mesmo e a ela, que você estar aqui é coisa perfeitamente natural. Mas esses passos não são os dela. Lentamente um homem assoma à entrada, você vê sua sombra entre as cortinas, ele usa um casaco de couro, seus passos são familiarizados com o local, mas por várias vezes ele se detém, são hesitações próprias de quem procura alguma coisa. Você o reconhece. É Irnerio⁵⁵.

Seu avançar lento, a sombra que sua silhueta projeta entre as cortinas, seus passos hesitantes, todos esses detalhes funcionam como atributos espectrais. E tal imagem de espectro chega ao extremo quando, frustrado por constatar que não é o único a ter acesso à casa da moça, o Leitor aponta a natureza fantasmática do escultor:

O desapontamento por ver Irnerio entrar na casa de Ludmilla como se estivesse na própria casa é mais forte que o incômodo de você encontrar-se ali quase escondido. De resto, você bem sabe que a casa de Ludmilla está aberta aos amigos dela: a chave fica sob o capacho. Desde que você entrou, parece-lhe que vultos sem rosto vêm roçá-lo. Irnerio é ao menos um fantasma conhecido. Assim como você o é para ele⁵⁶.

Será que Irnerio também percebe o Leitor como um fantasma, como supõe o narrador? Ao notar que a figura atrás da porta é Irnerio e não Ludmilla, o Leitor se espanta e em seguida se decepiona. Mas, ao adentrar a casa da amiga e encontrar um quase desconhecido, alguém com quem se encontrara ao acaso na universidade uma única vez, Irnerio não esboça reação. Não se assusta, não se espanta, não se frustra. Age com naturalidade: “— Ah, você está aí. É ele quem vê você, mas não se espanta”⁵⁷. A mesma naturalidade que invocara quando abordara o Leitor sem mais nem menos, iniciando uma conversa casual. Ao que parece faz parte de sua natureza de jovem “tão extrovertido e bem informado”⁵⁸ não se deixar surpreender. Irnerio, como Bartleby aliás, parece indiferente às coisas que acontecem ao redor; eles provocam

⁵⁴ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 54-55.

⁵⁵ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 152.

⁵⁶ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 152.

⁵⁷ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 152.

⁵⁸ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 54.

espanto, mas não se espantam. O Leitor, preocupado como é em compreender e controlar as situações nas quais se enreda, afetado como é pelos acontecimentos que o rodeiam, talvez não atingiria tamanho grau de alheamento. Sendo assim, talvez esse “como você o é para ele”, refira-se apenas ao “conhecido” e não ao “fantasma”.

Mas, uma vez que o espanto por não ser quem esperava é atenuado, outro sentimento apodera-se do Leitor: a curiosidade para saber qual ligação poderia haver entre a Leitora e o Não Leitor/escultor. Diante disso, o Leitor questiona o jovem para sondar o motivo de sua visita e descobre que ele frequenta a casa da Leitora pelos livros. E mais uma vez é surpreendido: como o motivo poderia ser “livros” se Irnerio se diz “não leitor”? Os livros são para seus projetos de esculturas, explica o jovem. E após esclarecer o Leitor sobre as relações de um não leitor com os livros, Irnerio mais uma vez dá uma amostra de suas qualidades espectrais, desaparecendo sem ser notado e sem se despedir: “Vocês sentam-se para tomar chá. Irnerio também deveria estar ali, mas sua poltrona está vazia. / — Ele estava aí. Aonde terá ido? / — Ora, deve ter saído. Ele vai e vem sem dizer nada”⁵⁹.

É quase inevitável pensar a figura da personagem não leitor/escultor de Calvino como um espectro. Na realidade, se o espectro é o estágio que se segue à morte e à decomposição, como vimos em Agamben⁶⁰, talvez não possamos falar de Irnerio como espectro senão de um modo figurativo, mas é inegável que ele possui qualidades espectrais. Mas, diferente de *Bartleby*, que é pálido, retraído, que se comunica no limite do indispensável, Irnerio é expressivo, extrovertido, comunicativo. Enquanto *Bartleby* se recolhe atrás do seu biombo, isolando-se do mundo, Irnerio percorre lugares nos quais ele nem precisa estar, simplesmente para ter contato com as pessoas. Nesse sentido, as personagens se opõem, em termos de personalidade, apesar de ambos possuírem qualidades espectrais.

Ademais, embora a personagem Irnerio apareça pontualmente na narrativa – em detrimento de *Bartleby*, que é protagonista –, sua figuração espectral paira por todo o romance; ele não se isola nos capítulos nos quais aparece efetivamente, de maneira corpórea, e uma prova disso pode ser colhida no penúltimo capítulo do romance, no qual o Leitor se dirige à biblioteca após percorrer diversos lugares em busca da continuação dos dez *incipit* dos romances cuja leitura ele fora obrigado a interromper. Ali, enquanto espera os atendentes verificarem a disponibilidade da lista de livros pelos quais ele busca, o Leitor ingressa em uma animada discussão sobre experiências de leitura com outros leitores presentes. Um desses leitores emite a seguinte opinião: “A conclusão à qual cheguei é que a leitura consiste numa operação sem

⁵⁹ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 157.

⁶⁰ Agamben. *Nudez*.

objeto ou que seu verdadeiro objeto é ela própria. O livro é um suporte acessório ou, mesmo, um pretexto”⁶¹, opinião que nos remete diretamente à postura de Irnerio, para quem a função do livro vai além da leitura.

Para não ficarmos restritos a um único exemplo, passemos brevemente em revista outras duas personagens do romance que aludem fortemente à natureza espectral de Irnerio: Ermes Marana, o tradutor, e Lotaria, a crítica literária e irmã da Leitora Ludmilla. Podemos dizer que essas duas personagens compartilham com Irnerio a característica de um desejo de subversão do livro e da leitura. Marana é um tradutor e, sem entrar a fundo na questão da tradução, que requer muitas vezes atos de (re)criação, podemos resumir suas atribuições ao gesto de tornar adequado para a leitura na língua de chegada os originais que ele se propõe a traduzir. No entanto, ele aproveita de sua posição de leitor privilegiado, um dos primeiros a ter contato com o original, para dissimular a narrativa, enxertar cadernos de uma história em outras, instaurar um caos, um complô para colocar em circulação literaturas apócrifas. Ora, na medida em que ele mistura os cadernos, ele está de alguma forma criando uma intervenção estética no objeto livro, alterando sua plasticidade, produzindo, quiçá, uma escultura, como faz Irnerio.

Além dessa vocação para a escultura com o livro, Marana traz a presença velada de Irnerio por meio da sua própria espectralidade. O tradutor também ganha atributos de espectros tanto de forma direta, quando é referido como “tradutor fantasma”, quanto, e principalmente, de forma indireta, já que dele só se ouvem histórias; sua figura só é acessada por intermédio de cartas, através de sua inserção no diário do escritor Silas Flannery, a quem ele oferece seus serviços; de Marana só se têm notícias. Estamos sempre diante do seu rastro que aparece e desaparece constantemente na narrativa, mas sua identidade enquanto corporeidade está sempre ocultada. Também, ou sobretudo, por causa de sua natureza furtiva ele remete a Irnerio.

Quanto a Lotaria, de certa forma ela se recusa a ler, mas diferentemente de Irnerio que admite sua recusa e, inclusive, reivindica a rubrica “não leitor”, ela o faz de forma disfarçada. Ela encobre sua falta de leitura, sob um pretexto da economia de tempo, com uma “pseudo leitura”, cujo objetivo aparente é propor questionamentos, urdir reflexões. Entretanto, quando de sua visita ao escritor Silas Flannery para entrevistá-lo, uma vez que ela tomara os livros dele como objetos de pesquisa para sua tese, ela revela ao escritor que não leu os livros, mas os submeteu a um computador que lhe fornecia uma lista dos vocábulos mais recorrentes nos romances. A partir dessa lista ela se propôs, então, a constituir o enredo das narrativas.

⁶¹ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 258.

Tal maquinação aponta, ao mesmo tempo, para os críticos que, muitas vezes, se propõem a objurgar as obras sem nem mesmo lê-las e para a subversão da leitura empreendida pela jovem, uma vez que ela “lê” por intermédio de um computador. Diante disso, percebemos que as facetas de não leitor e de escultor que Innerio possui, sobre as quais trataremos mais detidamente nos próximos capítulos, estalam, mandam sinais, fremem e reverberam também nas atitudes do tradutor e da crítica literária, fazendo-o, portanto, presente no romance mesmo nos capítulos nos quais ele não aparece de forma corpórea.

Após a exposição das (des)semelhanças compartilhadas por Bartleby e Innerio, percebemos, portanto, que ambos possuem uma natureza espectral e ambos intrigam seus interlocutores. Seria justamente essa natureza de espectro a causa desse espanto? Acreditamos que o que intriga, espanta, fascina o advogado e o Leitor é a recusa que essas personagens exercem, já que essa recusa repercute quase como um contrassenso. Mas por que, então, acentuar essa natureza de espectro? Como já pontuamos, o fato de essas personagens figurarem como espectros faz delas uma espécie de “potência” na narrativa. Há, ao que parece, uma proximidade entre o espectral e a potência, uma vez que a potência é “uma forma, uma presença do que não é em ato”⁶², conforme assinala Agamben em “A potência do pensamento”.

Ora, o espectro, como já vimos também com Agamben, corresponde ao ser que deixou de ser (que morreu e se decompôs). Já segundo Antônio Xerxenesky, em um posfácio à novela de Melville, o fantasma é o meio do caminho, situa-se no limiar entre vida e morte, e por esta razão Bartleby possui uma natureza fantasmática, já que “[s]eu caráter espectral escancara, em alguma medida, o absurdo da vida profissional na sociedade: de início, ele tem o mínimo de vida para conseguir realizar suas tarefas, mas nunca está *realmente ali*”⁶³. Nesse sentido, a definição de espectro e de potência quase se tocam pelo fato de ambos designarem uma “presença ausente”, o que “não é/está em ato”. Não que houvesse a necessidade de as personagens serem espectros para serem considerados “seres de potência”. Essa designação é, segundo Agamben, assegurada à espécie humana uma vez que

O homem é o senhor da privação porque mais que qualquer ser vivo ele é, em seu ser, destinado à potência. Mas isso significa que ele é também entregue e abandonado a ela, no sentido de que todo o seu poder agir é constitutivamente um poder não agir, todo o seu conhecer um poder não conhecer. [...] O vivente, que existe no modo da potência, pode sua própria impotência, e só desse modo possui sua potência⁶⁴.

⁶² Agamben. A potência do pensamento. In: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*, p. 246.

⁶³ Xerxenesky. Ah, humanidade.... In: Melville. *Bartleby, o escrivão*, p. 222.

⁶⁴ Agamben. “A potência do pensamento”, p. 249.

Daí provém a recusa das personagens. Com a habilidade de copiar documentos e ler livros, vem a habilidade de *não* copiar e ler, assim como toda potência para algo é, ao mesmo tempo, uma impotência. O destaque dessas personagens está justamente no fato de elas serem trabalhadas para dar voz ao “não”, para incorporarem essa impotência, essa propensão para o contrário e, ao fazerem isso, elas ganham relevo em relação às demais personagens. Ao se destacarem elas provocam espanto, como no advogado e no Leitor, e às vezes provocam incômodo. Elas inspiram e repercutem em outras personagens. No caso de Bartleby, quando sua fórmula “preferir não” começa a “contaminar” o linguajar dos demais copistas do escritório e, para além da narrativa de Melville, quando o pobre escrivão pressupõe toda uma linhagem de escritores que deixaram de escrever, conforme mapeia Enrique Vila-Matas em *Bartleby e Companhia* (2021) [*Bartleby y compañía*, 2000]⁶⁵. No caso de Iinnerio, quando as facetas de escultor e não leitor se insinuam nas atribuições e comportamentos de outras personagens, como acabamos de ver. Bartleby e Iinnerio, na medida em que assumem uma natureza espectral, divergem da maioria, atijam a curiosidade dos seus interlocutores, tornam-se figuras marcantes que ficam na memória daqueles com quem interagem. É justamente esse diferir-se, destoar-se dos demais, o que faz dessas personagens heteróclitas uma potência narrativa, afinal, conforme afirma Calvino na conferência “Rapidez”: “[...] a função da literatura é a comunicação entre o que é

⁶⁵ Trata-se de uma obra de difícil definição cuja proposta é ser um diário, mas também um compilado de notas de rodapé que comentam um texto invisível. O objetivo do livro é, segundo Vila-Matas, “reunir um bom punhado de *bartlebys*, isto é, um bom punhado de escritores atingidos pelo Mal, pela pulsão negativa” (Vila-Matas, 2021, p. 10). Dos inúmeros exemplos que o escritor catalão consegue reunir em suas notas, gostaríamos de destacar o caso peculiar de Crane e Cravan, uma vez que suas recusas em escrever procedem de seus desaparecimentos, como se também eles se desvanecessem em espectros: “Há muitos truques, mas também é verdade que houve escritores que se negaram a inventar qualquer justificativa para sua renúncia; são aqueles que, sem deixar vestígio nenhum, desapareceram fisicamente, e assim nunca tiveram de explicar por que não queriam continuar escrevendo. Quando digo ‘fisicamente’ não quero dizer que se mataram com as próprias mãos, mas que simplesmente se desvaneceram, evaporaram sem deixar rastro. Na estante desses escritores destacam-se particularmente Crane e Cravan. Parecem uma dupla artística, mas não o foram nem se conheceram; no entanto, ambos têm um ponto em comum: os dois se esfumaram, em misteriosas circunstâncias, nas águas do México” (Vila-Matas, 2021, p. 38). Outro caso, que para Vila-Matas constitui-se como uma exceção no inventário de *bartlebys* ao qual ele se propõe, diz respeito aos escritores que deixaram de escrever porque cometeram suicídio: “Neste livro não haverá muito espaço para *bartlebys* suicidas, não me interessam muito, pois penso que faltam na morte pelas próprias mãos os matizes, as sutis invenções de outros artistas – o jogo, afinal de contas, sempre mais imaginativo que o disparo na têmpora – quando lhes chega a hora de justificar seu silêncio” (Vila-Matas, 2021, p. 72). Não obstante, ele dedica as notas 26 e 27 a três escritores cujo silêncio literário advém do suicídio: Jacques Vaché, Carlos Díaz Dufoo (filho) e Chamfort. Acrescentamos, por nossa conta, um exemplo extraído do próprio *Viajante*, o escritor do *incipit* “Debruçando-se na borda da costa escarpada”, Ukko Athi, o qual, conforme esclarece o professor do Departamento de Língua e Literatura Botno-úgricas, Uzzi Tuzzi: “Após ter escrito essas primeiras páginas de seu romance, [...] entrou numa crise depressiva que o conduziu, em poucos anos, a três tentativas de suicídio fracassadas e uma bem-sucedida” (Calvino, 2003, p. 76). Cabe salientar que Vila-Matas enfoca a criatividade de muitos dos escritores para inventar desculpas que justifiquem seus silêncios literários, de modo que o desaparecimento físico causado pelo suicídio ou por uma desapareção propriamente dita, conforme vemos nestes exemplos, constituem algumas dessas “desculpas” elencadas em *Bartleby e companhia*.

diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita”⁶⁶.

Notamos que, ao se valerem de sua impotência, sua potência para o não, essas personagens destoam das demais. Bartleby e Irnerio, nesse sentido, denotam uma exaltação da diferença. É como se ambos estivessem na contramão da multidão de personagens que marcham para um mesmo rumo. Carregam em si, inflamada, a impotência; agarram-se a uma recusa que, para os outros, pode soar desmesurada e insana, mas com a qual eles conseguem se sobressair, se fazerem perceber e afirmar suas potências que estão sempre pressupostas nas suas impotências.

Para finalizar, não podemos deixar de mencionar o desfecho das personagens. Bartleby, como já referimos, morre ao final da narrativa. Esse desfecho digamos “definitivo” por um lado atesta sua espectralidade pois, conforme vimos com Agamben, a espectralidade é uma forma de vida completa e acabada. Todo o conto é uma lembrança do narrador do tempo em que ele conviveu com o escrivão. Logo, a narrativa pode ser contada com êxito porque não há nada mais a acrescentar. É acabada, perfeita. Bartleby é verdadeiramente um espectro cuja incorporeidade é invocada no relato. Mas, por outro lado, a história é parcial, incompleta e inacabada. Logo no início da narrativa o narrador adverte da impossibilidade de narrar toda a história de Bartleby sem recorrer a fontes (que no caso do escrivão, são escassas) e que o relato que ele fará corresponde tão somente ao que seus olhos viram e ao boato que lhe chegou após a morte do escrevente: em suma, Bartleby é um mistério.

Irnerio, ao contrário, não é um espectro, mas um homem com atributos espectrais. Enquanto Bartleby só existe no relato do advogado – talvez possamos dizer, de uma forma “metaficcional” –, Irnerio existe no presente da narrativa, ao lado do Leitor, de Ludmilla e de outras personagens. No momento em que o Leitor finalmente se reúne com Ludmilla para atualizá-la de sua busca pelo romance que procurava, por exemplo, o livro já havia desaparecido outra vez, misteriosamente. No meio da confusão momentânea, o narrador fornece uma pista do paradeiro do livro: “Você sai da cama, vai procurar o livro no outro quarto, onde a brusca mudança em sua relação com Ludmilla interrompeu o curso normal dos acontecimentos. Você não o acha mais. (Você poderá tornar a achá-lo numa exposição de arte: é a última obra do escultor Irnerio. [...])”⁶⁷. A desaparecimento de Irnerio e do livro indica, portanto, que as coisas continuam seguindo seu curso: ele continua à procura de livros na casa da amiga Ludmilla para usar em suas esculturas, continua esculpindo; a vida continua.

⁶⁶ Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 60.

⁶⁷ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 161-162.

1.2 “L’uomo che vorrebbe identificarsi col nulla”: Bartleby, Irnerio e a recusa

Um dos poucos textos de Calvino no qual o escritor menciona Bartleby é “Perec, La vita istruzioni per l’uso”⁶⁸, breve texto no qual, como prenunciado por seu título, Calvino tece comentários sobre a obra *A vida modo de usar* [*La vie mode d’emploi*, 1978], do escritor francês Georges Perec (1936-1982). Calvino faz uma espécie de resenha da obra e, ao comentar sobre o protagonista do livro, aproxima-o de Bartleby e, no mesmo movimento, emite sua percepção sobre a personagem de Melville:

O protagonista do livro é um inglês rico de nome Bartlebooth, nome que soa como uma homenagem a duas personagens literárias: Barnabooth o bilionário de Valery Larbaud, e Bartleby o escrivão de Herman Melville: o homem que gostaria de dar uma forma ao vazio de sua vida e o homem que gostaria de identificar-se com o nada⁶⁹.

“L’uomo che vorrebbe identificarsi col nulla”: é assim que Calvino enxerga a recusa de Bartleby. E o escritor italiano não está sozinho. Na entrevista “Um levante é como uma tempestade: conversa com Georges Didi-Huberman”, este comenta sobre o célebre escrivão de Melville ao ser perguntado se o que Bartleby faz é uma espécie de “levante”. Durante sua vinda ao Brasil em 2017 por ocasião da exposição *Levantes*, da qual fora curador no Sesc São Paulo, o grupo de pesquisa responsável pela entrevista entrou em contato com Didi-Huberman e o convidou para uma conversa. O convite foi aceito, mas devido a alguns atrasos, o historiador sugeriu ao grupo que participassem da exposição em primeira mão, guiada por ele para orientar os educadores do Sesc, e fizessem as perguntas no decurso da visita. Em uma das seções Didi-Huberman explica que escreveu sua tese de doutorado sobre fotografias de mulheres históricas de um hospital psiquiátrico de Paris (Salpêtrière) e que para a exposição ele produziu uma montagem com quatro fotografias de uma das mulheres, que se debate contra o fotógrafo, tenta chutá-lo, golpeá-lo, e que tal comportamento representa a recusa: “[...] ela recusa. Nós sentimos (pelas fotos) que ela recusa o médico, que ela recusa que cuidem dela”⁷⁰. O relato do historiador resultou no seguinte debate:

G.P. [Grupo de pesquisa]: Ela recusa a imagem?

⁶⁸ Texto originalmente publicado no periódico *La Repubblica*, em 16 de maio de 1984, sob o título “Perec e il salto del cavallo”.

⁶⁹ Calvino. “Perec, La vita istruzioni per l’uso”. In: *Saggi: 1945-1985*, p. 1394. No original: “Il protagonista del libro è un ricco inglese di nome Bartlebooth, nome che suona come omaggio a due personaggi letterari: Barnabooth il miliardario di Valery Larbaud, e Bartleby lo scrivano di Herman Melville: l’uomo che vorrebbe darre una forma al vuoto dela sua vita e l’uomo che vorrebbe identificarsi col nulla”. (Tradução nossa).

⁷⁰ Didi-Huberman *apud* ENEDYKT, Breno., *et. al.* Um levante é como uma tempestade: conversa com Georges Didi-Huberman. *Revista ARA*, v. 14, n. 14, 2023, p. 267.

G.D.H. [Georges Didi-Huberman]: Ela recusa tudo. Ela recusa o tratamento, ela recusa a tomada de sua imagem, ela recusa aquilo que a medicina exige dela.

G.P.: Ela seria como um Bartleby que também recusa tudo?

G.D.H.: Não, não se trata do mesmo tipo de recusa. Bartleby não faz nada, ela dá pontapés. Bartleby é muito meigo, ele é doce, amável; ela é bem agressiva⁷¹.

Mas seria correto afirmar que Bartleby não faz nada? Ora, ele resiste. Não seria a resistência uma ação em si mesma e, portanto, diferente de não fazer nada? Paradoxalmente, Bartleby deixa de fazer tudo quanto é possível, ele simplesmente se torna inativo, mas é justamente essa tentativa de se anular, de anular suas faculdades que faz com que ele ganhe evidência. Além disso, nesse seu “não fazer nada” ele se coloca em estado de contemplação. Bartleby se entrega a devaneios nos momentos em que contempla as paredes do escritório e, posteriormente, os muros da prisão. Mas, segundo o narrador, ele deflagra uma série de ações que representam danos para os negócios: ocupa o escritório, nega a autoridade do advogado, espanta as visitas, mancha a reputação profissional do advogado, confere ao escritório um clima de desalento. São todas ações “abstratas”, por assim dizer, que partem de Bartleby; logo, a afirmação de que ele “não faz nada” parece dubitável e sua perspectiva de identificar-se com o nada malogra.

Conforme vimos, há o boato de sua passagem pelo departamento de cartas mortas de onde, supomos, advém sua postura de recusa; como se ele se desse conta de que tudo, e não apenas as cartas, corre rumo à morte, de modo que os esforços e empenhos que colocamos nas coisas que fazemos pareça inútil e um desperdício de energia. Nesse ponto ele parece perceber que, da mesma forma que podemos fazer as coisas, podemos, também, não fazê-las. Assim, ao escrever “silenciosa, apagada, mecanicamente”⁷², ao empreender aquela “tarefa muito monótona, cansativa e letárgica”⁷³, talvez ele tenha recordado o trabalho igualmente mecânico e sem esperança que realizara, segundo um boato: o de separar as cartas extraviadas. A partir de então, ele começou a se valer da impotência, de sua capacidade de recusa, de sua vontade de identificar-se com o nada, para se posicionar em relação a isso, para negar-se a passar novamente por aquelas sensações, aqueles sentimentos que as cartas lhe despertaram outrora.

A interpretação de Didi-Huberman é interessante porque chama atenção para uma questão importante: a modalização da recusa. A mulher chuta, Bartleby “não faz nada”: são duas formas de recusar. Talvez não venha ao caso comparar a eficiência dessas maneiras

⁷¹ Didi-Huberman *apud* Eneidykt et al. *Um levante é como uma tempestade*, p. 268.

⁷² Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 67.

⁷³ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 67.

distintas de resistir, mas é inegável que o que muitos obteriam por meio de violência ou afronta, Bartleby obtém através do gesto, aparentemente simples, de abstenção, ou melhor, de impotência. Seu “identificar-se com o nada” parece um mecanismo para tornar inoperantes suas habilidades e ele próprio, pois ao desativar suas funções específicas ele acaba se expondo, afinal de contas, conforme atesta Agamben: “[...] a práxis propriamente humana é aquela que, tornando inoperantes as obras e funções específicas do vivente, as faz, por assim dizer, girar em falso e, desse modo, as abre em possibilidades”⁷⁴. Ou seja, ao deixar de escrever, ao interromper suas atividades como copista, Bartleby, que talvez passaria despercebido, acaba se tornando conhecido por provocar espanto naqueles que com ele interagem e passa a ser alvo de boatos entre os frequentadores do escritório:

Às vezes, um advogado, em visita ao escritório, com assuntos a tratar comigo, ao não encontrar ninguém ali a não ser o escrevente, tentava obter dele alguma informação precisa sobre o meu paradeiro; mas sem prestar atenção ao seu palavreado, Bartleby continuava estático, de pé no meio da sala. Assim, após contemplá-lo nessa posição por algum tempo, o advogado ia embora, tão desinformado como quando chegara. Ademais, quando algum depoimento estava em curso, a sala cheia de advogados e testemunhas e os trabalhos se aceleravam, algum causídico ali presente, vendo Bartleby totalmente ocioso, pedia-lhe que fosse até o seu (do causídico em questão) escritório e pegasse alguns documentos para ele. Ao quê, Bartleby calmamente recusava-se, continuando ocioso como antes. Então, o advogado fazia cara de espanto, virando-se para mim. E o que podia eu fazer? Por fim, fui informado de que corria, por todo o círculo dos colegas de profissão, um boato cujo conteúdo era de pasmo frente à estranha criatura que eu mantinha no escritório⁷⁵.

Ao “fazer nada”, que é o contrário do que lhe pedem, Bartleby se torna inoperante, isto é, se expõe à contemplação. Assim como a mulher do Salpêtrière chama atenção pela sua recusa “agressiva”, pelos chutes que dirige ao fotógrafo, o escrevente chama atenção pela aparente ausência de ação. Temos, portanto, um vislumbre do que Agamben quer dizer quando afirma que somente quando perde sua impotência é que o homem possui sua potência.

Cabe abrir um parêntese para refletir acerca da profissão do copista. Ao menos neste conto de Melville, as atribuições se resumem à cópia e ao cotejo de documentos legais e a outras tarefas corriqueiras do escritório, como levar alguma correspondência ao correio, por exemplo, ou pegar documentos no escritório de algum causídico. O ofício de copista é descrito como um trabalho mecânico, monótono e cansativo. Além disso, é dito dos escritórios, de modo geral, que são ambientes lúgubres, capazes de suscitar a irascibilidade dos funcionários. Observamos com curiosidade que a personagem escritor presente no *Viajante*, Silas Flannery, em um

⁷⁴ Agamben. O que é o ato de criação. In: *O fogo e o relato*, p. 79.

⁷⁵ Melville. *Bartleby, o escrevente*, p. 93-94.

momento de crise criativa, se propõe ao exercício de copiar um romance famoso na expectativa de quebrar o entrave que o impede de criar e, assim, percebe que a tarefa de copista lhe cairia melhor pela automaticidade do gesto que permite desfrutar simultaneamente da escrita e da leitura sem, contudo, padecer das angústias e desconfortos que acompanham, não raro, essas duas atividades:

Hoje vou copiar as primeiras frases de um romance famoso, para ver se a carga de energia contida naquele início se comunica a minha mão, a qual, uma vez recebido o impulso certo, deveria correr por conta própria. [...] Vou copiar também o segundo parágrafo, indispensável para que o fluxo da leitura se apodere de mim [...]. Nesse ponto, fico de tal modo arrebatado pela frase seguinte que não posso deixar de copiá-la [...]. Já que estou neste ponto, poderia continuar pelo parágrafo inteiro, ou mesmo por algumas páginas [...]. Detenho-me antes de sucumbir à tentação de copiar todo o *Crime e castigo*. Por um instante, pensei compreender qual deve ser o sentido e o encanto de uma vocação até agora inconcebível para mim: a de copista. O copista vivia simultaneamente em duas dimensões temporais, a da leitura e a da escrita; podia escrever sem a angústia do vazio que se abre diante da pena; ler sem a angústia de que seu próprio ato não se concretize em algum objeto material⁷⁶.

De fato, olhando para *Bartleby* percebemos um despojamento da angústia que acompanha, muitas vezes, os gestos de escrita e leitura. A figura de copista remete à de um autômato.

O paradoxo de *Bartleby* parece se estender a *Irnerio*. Trata-se, no caso deste, de uma personagem que talvez passe despercebida (como tem passado pela crítica que já estudou o romance sob diversas perspectivas, mas cujo destaque está quase sempre em outras personagens), entretanto, é justamente suas excentricidades e divergência em relação aos demais que o traz para o plano da evidência. *Irnerio*, ao que parece, recusa como uma forma de insubordinação. Ele diz que não lê sequer o que lhe aparece diante dos olhos por acaso e que isso não é fácil, já que ao longo da vida somos bombardeados por escritas que se impõem a nossos olhos e que, por fim, ele precisou aprender a não ler. A propósito dessa escrita imposta, Calvino discutirá no texto “A escrita da cidade: epígrafes e grafites”, publicado no livro *Coleção de areia* [*Collezione di sabbia*, 1984]. Nesse breve texto de 1980, o tema é o ensaio de Armando Petrucci, intitulado “La scrittura fra ideologia e rappresentazione”, que corresponde ao “primeiro esboço histórico já realizado da epigrafia italiana desde a Idade Média até hoje; e não só da epigrafia, mas também de qualquer manifestação da visualidade da escrita e, portanto, daquilo que hoje chamamos de gráfica”⁷⁷. Após expor as considerações de Petrucci a respeito de um “ideal de cidade”, isto é, “de um lugar saturado de imagens articuladas em sinais

⁷⁶ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 181-182.

⁷⁷ Calvino. A escrita da cidade: epígrafes e grafites. In: *Coleção de areia*, p. 107.

alfabéticos, que vive e se comunica por meio do sedimento de palavras expostas aos olhares”⁷⁸, Calvino manifesta suas objeções. Para o escritor italiano, a palavra nos muros é uma espécie de “agressão”, uma vez que a pessoa cujo canal de percepção receberá aquela mensagem não pode deixar de vê-la ou de recebê-la:

A palavra nos muros é uma palavra imposta pela vontade de alguém, situe-se ele no alto ou embaixo, imposta ao olhar de todos os outros que não podem deixar de vê-la ou receptá-la. A cidade é sempre transmissão de mensagens, é sempre discurso, mas uma coisa é você poder interpretá-lo, traduzi-lo em pensamentos e em palavras, e outra é se essas palavras lhe são impostas sem possibilidade de escape⁷⁹.

O escritor vai um pouco mais longe em suas reflexões ao esclarecer que a escrita que nos chega por meio de um livro ou um jornal se difere dessa escrita imposta porque pressupõe nossa disposição para abrir esse livro ou jornal, logo, nossa manifestação de interesse pelas mensagens que eles carregam, ao contrário da escrita que vem dos muros, que simplesmente se lança na direção dos nossos olhos e que não dá a opção de ponderarmos se queremos lê-la ou não:

A palavra escrita não é imposição quando lhe chega por um livro ou jornal, porque para ser recebida pressupõe um ato prévio de disponibilidade sua, um consenso à escuta expresso na aquisição ou no simples ato de abrir aquele livro ou jornal. Mas, se ela lhe chega vinda de um muro, sem que haja a possibilidade de evitá-la, trata-se em todo caso de uma prepotência⁸⁰.

Irnerio parece ser, a um só tempo, o arquétipo e a negação desse pensamento já que para ele somos iniciados na leitura desde pequenos e permanecemos escravos dessa “escrita invasiva” ao longo da vida, mas a escrita que vem dos livros, talvez como a que vem das ruas, impõe a obrigação de ler. A maneira com a qual ele lida com essa importuna é justamente ignorá-la, coisa que ele faz de uma maneira nada óbvia. Ele poderia não abrir o livro ou desviar o olhar, como sugere Calvino no ensaio, mas prefere fazer o movimento oposto, olha as palavras até que elas deixem de ser percebidas. Se ele apenas decidisse não abrir o livro ou fechar os olhos para essa “escrita imposta”, estaria simplesmente resistindo à coação. Mas, ao optar por olhar a escrita até ela desaparecer, ele a “enfrenta” e demonstra tenazmente sua insubordinação.

Vale esclarecer que essa opinião de Calvino em relação à escrita das ruas conhece exceções. Para o escritor, a escrita fruto de um protesto sob opressão, bem como a escrita que tira o leitor do estado de passividade, salvam-se do estigma que ele aponta na escrita que vigora na cidade:

⁷⁸ Calvino. A escrita da cidade: epígrafes e grafites, p. 110.

⁷⁹ Calvino. A escrita da cidade: epígrafes e grafites, p. 110.

⁸⁰ Calvino. A escrita da cidade: epígrafes e grafites, p. 111.

Este meu raciocínio não vale para as escritas de protesto sob regimes de opressão, porque ali é a ausência da palavra livre o elemento dominante, inclusive no aspecto visual da cidade, e o pichador clandestino preenche esse silêncio arriscando-se por inteiro, e até o ato de lê-lo implica certo risco e impõe uma escolha moral. E do mesmo modo eu abriria exceções à minha questão de princípio nos casos em que a escrita é espirituosa [...] ou quando ela suscita uma reflexão iluminadora ou uma sugestão poética ou representa algo de original como forma gráfica: porque captar seu valor, seja ele reflexivo ou humorístico ou poético ou estético-visual, implica uma operação não passiva, uma interpretação ou decifração, enfim, uma colaboração do receptor que se apropria dela por meio de algum trabalho mental, mesmo que instantâneo⁸¹.

Ao escolher ignorar a escrita imposta encarando-a, Irnerio investe nessa “não leitura” algum “trabalho mental”. É um esforço não ver o que está diante dos nossos olhos, exige-nos concentração. Dessa forma, cabe indagarmos se somos mesmo obrigados a ler a escrita que nos é imposta. Ora, e se fecharmos os olhos? Ou se a “enfrentarmos”, encarando-a até que ela desapareça? Se preferimos não ler, não importa se a leitura é imposta ou deliberada, simplesmente não lemos, ignoramos, como faz Irnerio, como faz *Bartleby* no âmbito das cópias. Se fecharmos os olhos estaremos sendo impotentes, estaremos, portanto, exercendo nossa potência de não ver.

Mas será que Irnerio realmente não lê? Essa sua recusa, diante do que acabamos de discutir, parece um protesto contra a obrigação de ler a escrita generalizada, institucionalizada de determinada forma (o ritual de sentar-se, abrir o livro e, enfim, ler). Entretanto, mesmo que ele recuse essa designação de leitor e essa concepção de leitura instituída, ele não deixa de ser um leitor.⁸² Primeiro porque ele é portador da potência de ler e, conseqüentemente, de não ler; logo, mesmo quando ele não lê, continua sendo um leitor. Segundo porque a sua própria escolha de ignorar a escrita imposta através dos livros já o coloca em um lugar de criatividade: ele precisa extrair dali alguma sugestão, alguma forma de lidar com o livro sem ser coagido pela leitura que as páginas querem impor. Como já sabemos, Irnerio gosta de ter contato com as coisas, com as pessoas (eis a razão pela qual ele vai até a universidade apenas para passear e sempre aberto a encontros). E essa sua necessidade de interação parece se estender à leitura. A leitura para ele pode brotar do simples manuseio do objeto livro e suas texturas, formatos, tamanhos, peso etc. O exame tátil de todas essas características já transmite sensações e inspira a criação. A respeito disso, trataremos mais detidamente no terceiro capítulo deste trabalho.

⁸¹ Calvino. *A escrita da cidade: epígrafes e grafites*, p. 111-112.

⁸² No artigo *Por uma ampliação do conceito de leitura em Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, publicado no volume 24, número 47 de 2025, da Revista Palimpsesto, nos detemos sobre a leitura de Irnerio que se dá por uma ampliação do conceito de leitura, quando transforma os livros em esculturas.

Diante de tudo o que discutimos até aqui, parece-nos de suma importância salientar o paradoxo que envolve a recusa das personagens: ao tentar identificar-se com o nada, Bartleby age de uma forma excepcional, incomum, o que o coloca ainda mais em evidência. Ao tentar passar despercebido (não fazer nada, se movimentar e falar lentamente) ele acaba sendo evidenciado por se tratar de comportamentos contrários ao bom senso. O mesmo sucede com Iinnerio: ao se recusar a ler ele acaba lendo em dobro, ou acaba chamando atenção para a questão da leitura, colocando-a em debate, expondo sua crítica e sua percepção em relação a ela e, assim, também se coloca em jogo nesse debate. Ambos estão inteiramente implicados. Não se trata, nesse sentido, de uma recusa passiva e despretensiosa, mas de uma recusa política, uma verdadeira tomada de posição sobre as convenções e problemáticas que repousam nas coisas sobre as quais eles exercem suas recusas.

Recusa semelhante é a da personagem de *O barão nas árvores* (*Il barone rampante*, 1957), o jovem Cosme, conforme vimos na epígrafe deste capítulo. Certo dia, Cosme Chuvasco de Rondó e seu irmão mais novo, Biágio, o narrador do romance, vendo que sua irmã Batista pretendia preparar escargots para a refeição, e movidos por uma dupla e ambígua motivação: a de solidariedade pela vida dos bichinhos e repulsa por seu sabor, decidiram provocar uma “rebelião”⁸³ ao invadirem a dispensa para libertar os escargots que foram levados para lá em um barril para “se purgarem”⁸⁴. Realizaram, portanto, um furo no objeto e criaram trilhas com uma mistura de ervas e mel, para atraí-los e conduzi-los “à fuga, até uma janelinha que dava para um canteiro inculto e espinhoso”⁸⁵. A irmã, cujo costume impunha-lhe caçadas noturnas, equipada com um candelabro e uma espingarda, entrou na dispensa e, avistando a sombra de um dos escargots recém-liberto, atirou contra ele provocando um barulho estrondoso e acordando todos na casa. Ao ouvir os gritos da moça, o pai, barão Armínio Chuvasco de Rondó, seguido por alguns criados, correu ao local e, ao examinar a cena, localizou o furo no barril, concluindo ser obra dos dois meninos. Como consequência, castigou-os:

Mantiveram-nos ali três dias, a pão, água, salada, couro de boi e sopa fria (de que, felizmente, gostávamos). Depois, primeira refeição em família, como se nada tivesse acontecido, todos bem-comportados, naquele meio dia de 15 de junho: e o que havia preparado Batista, responsável pela cozinha? Sopa de escargots e iguarias da mesma porcaria. Cosme não quis tocar sequer em uma concha. “Comam ou voltam imediatamente para o quartinho!” Cedi e comecei a engolir os moluscos. (Foi uma deslealdade de minha parte e contribuiu para que meu irmão se sentisse mais sozinho, de modo que, ao abandonar-nos, lançava um protesto contra mim, que o desiludira; mas eu tinha apenas oito anos e de que vale comparar a minha força de vontade, ou melhor, a que

⁸³ Calvino. *O barão nas árvores*. In: *Os nossos antepassados*, p. 103.

⁸⁴ Calvino. *O barão nas árvores*, p. 103.

⁸⁵ Calvino. *O barão nas árvores*, p. 103.

poderia ter como criança, com a obstinação sobre-humana que marcou a vida de meu irmão?)⁸⁶.

Neste ponto, gostaríamos de chamar atenção para o fato de que a recusa exercida por essa personagem, bem como por Bartleby e Irnerio, é uma recusa obstinada. Uma recusa que não conhece arrependimentos, uma recusa da qual não se retorna. Uma recusa que, a partir do momento que é empreendida, persiste até o fim. O jovem Rondó, diante da perspectiva de ser obrigado a portar-se à mesa, em roupas e postura pomposas, para comer justamente aquela iguaria, aquela pela qual ele havia sido recluso por três dias, aquela que fora o estopim de sua verdadeira rebelião, recusa-se, com sua “obstinação sobre-humana”, a conviver em família, viver no chão como os outros. Sua recusa expressa-se pela transferência de sua vida terrestre, por assim dizer, dentro de uma casa abastada, para uma vida ao ar livre, no alto das árvores, de onde ele não desceu nunca, conforme prometera.

O mais curioso dessa história, afinal, é o fato de que sua transferência para as árvores não o impediu de se inteirar dos aspectos da vida aos quais ele naturalmente teria acesso se não tivesse optado por viver nas alturas, conforme explica o próprio Calvino no prefácio à trilogia *Os nossos antepassados*⁸⁷:

Já então desde muito tempo tinha uma imagem na cabeça: um jovem que sobe numa árvore; sobe, e o que lhe acontece? sobe, e entra num outro mundo; não: sobe, e de árvore em árvore viaja dias e mais dias, ou melhor, não desce mais, recusa-se a descer para o chão, passa o resto da vida nas árvores. Devia fazer disso uma história de uma fuga das relações humanas, da sociedade, da política etc.? Não, teria sido demasiado óbvio e fútil: o jogo começava a interessar-me só se eu fizesse de tal personagem que se recusa a andar pelo chão como os outros não um misantropo mas um homem continuamente dedicado ao bem do próximo, inserido no movimento de seu tempo, que deseja participar de todos os aspectos da vida ativa – do desenvolvimento das técnicas à administração local, à vida galante. Mas sabendo sempre que, para estar de fato *com* os outros, o único caminho era permanecer separado dos outros, impondo teimosamente a si e aos demais aquela sua incômoda singularidade e solidão em todas as horas e em todos os momentos de sua vida, assim como é vocação do poeta, do explorador, do revolucionário⁸⁸.

Conforme argumentamos reiteradas vezes no decorrer deste capítulo, a diferença, a singularidade tanto de Bartleby quanto de Irnerio, e agora também de Cosme, é o que os destacam. Porque possuem e impõem aos circunstantes sua “incômoda singularidade”, sua

⁸⁶ Calvino. *O barão nas árvores*, p. 104-105.

⁸⁷ No decurso da década de 1950, Calvino publicou três livros de caráter fantástico: *O visconde partido ao meio* [Il visconte dimezzato, 1952], *O barão nas árvores* [Il barone rampante, 1957] e *O cavaleiro inexistente* [Il cavaliere inesistente, 1959]. Em 1960, o autor reúne as três histórias em um volume intitulado *Os nossos antepassados* [I nostri antenati, 1960] sob a seguinte declaração: “Gostaria que pudessem [as três narrativas] ser vistas como uma árvore genealógica dos antepassados do homem contemporâneo, em que cada rosto oculta algum traço das pessoas que estão a nossa volta, de vocês, de mim mesmo.” (Calvino, 2014b, p. 18)

⁸⁸ Calvino. Prefácio. In: *Os nossos antepassados*, p. 13.

presença e recusa “obstinadas” e “sobre-humanas”, essas personagens ganham relevo, estão no âmago das narrativas às quais pertencem, seja explícita ou implicitamente. Para terem algum destaque, lhes é exigido separar-se das demais personagens por meio de sua singularidade, de seu comportamento irrazoável. É preciso espantar, incomodar, provocar aqueles que estão em torno. Em última instância, é preciso ser impotente, valer-se da potência de não, e resistir, e recusar-se.

Ao se recusarem a copiar e ler, Bartleby e Imerio não estão simplesmente se rebelando contra a escrita e a leitura em si, mas estão agindo de forma política, tomando posição de um ponto de vista, de uma convicção, e criticando as formas generalizadas e institucionalizadas de fazer tais coisas. Ao se recusar a viver em terra como os outros, mas sem preteri-los, Cosme está agindo politicamente, posicionando-se contra ações e atitudes que ele julgava injustas e infundadas e buscando libertar-se e transpor as dificuldades com as quais se depara na busca por essa liberdade. Por isso a inoperatividade está intimamente ligada à política: essa disponibilização de objetos, coisas, funções para novos usos, à qual a inoperosidade se propõe, é política porque faz com que as pessoas reflitam sobre o que é dado, instituído e encontrem, por elas próprias, de acordo com suas necessidades e desejos específicos, maneiras outras de usufruir desses mesmos objetos, coisas, funções.

O que Imerio tem do Bartleby e qual o motivo, se há algum, de sua recusa à leitura? É o que indagamos no princípio deste capítulo. A personagem de Calvino, assim como o escrivão de Melville, se vale da impotência, da potência de não, para exercer uma recusa sobre a faculdade da leitura. Sua recusa, entretanto, parece responder a uma insubordinação, uma rebeldia, um descontentamento com as coisas como elas são. Para Calvino, mais uma vez em uma de suas lições para o próximo milênio, é justamente esse descontentamento com o mundo, tal como ele se apresenta para nós, o que justifica a existência da literatura:

Os antigos nos ensinam que o temperamento saturnino é próprio dos artistas, dos poetas, dos pensadores, e essa caracterização me parece correta. É certo que a literatura jamais teria existido se uma boa parte dos seres humanos não fosse inclinada a uma forte introversão, a um descontentamento com o mundo tal como ele é, a um esquecer-se das horas e dos dias fixando o olhar sobre a imobilidade das palavras mudas⁸⁹.

Recordemos que por “temperamento saturnino” o autor compreende uma tendência “ao melancólico, ao solitário, ao contemplativo”⁹⁰. Dessa forma, por essa passagem compreendemos que a literatura nasce de um incômodo. Além do mais, como já discutimos

⁸⁹ Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 67.

⁹⁰ Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 67.

anteriormente, Bartleby possui na contemplação uma refutação à acusação de que ele não faz nada. Irnerio, em concordância com o que Calvino expressa na passagem supracitada, contempla a “imobilidade das palavras mudas”, atitude que se converte, afinal, em uma forma de ler (qual seja, uma não leitura). A ideia da contemplação é, portanto, importante na caracterização das personagens e encerra um paradoxo: assim como Bartleby contempla e essa contemplação evidencia uma ação dentro da inação, Irnerio contempla as palavras e obtém por intermédio dessa contemplação, com a intenção de recusar a leitura, uma forma de ler. Logo, a contemplação do nada é algo (para Bartleby) e a instituição da não leitura é uma via de leitura (para Irnerio).

O simples fato de Irnerio reivindicar para si a rubrica “não leitor” já acusa uma rebeldia porque, afinal de contas, ele não é unicamente um “não leitor”, mas um leitor que prefere não passar sua potência de ler para o ato, ao menos não da forma convencional. Na medida em que ele possui a potência de não ler, a potência de ler está pressuposta. O descontentamento de Irnerio com a forma enviesada de ler, da leitura como uma obrigação, faz com que ele se revolte e procure outros meios de desfrutar dos livros e de fruí-los, sem necessariamente ter que ceder à coação e à imposição de um modelo de leitura. É sobre sua relação com a (não) leitura, portanto, que nos deteremos a partir de agora.

CAPÍTULO 2

OLHAR AS PALAVRAS ESCRITAS ATÉ QUE DESAPAREÇAM: IRNERIO COMO (NÃO) LEITOR

— *Torrismundo, estou cansada de tantas travessias — disse Sofrônia erguendo o véu. — Esta gente tem uma expressão ponderada e cortês e a cidade me parece mais bonita e mais bem abastecida do que tantas outras... Por que não procuramos chegar a um acordo?*

— *E nosso séquito?*

— *Todos poderiam ser cidadãos da Curvaldia — responderam os moradores —, e terão conforme o que produzirem.*

— *Terei de considerar igual a mim este escudeiro, Gurdulu, que nem sabe se existe ou não?*

— *Até ele aprenderá... Nem nós sabíamos que estávamos no mundo... Também a existir se aprende...*

Italo Calvino

Em *O cavaleiro inexistente* (2014) [*Il cavaliere inesistente*, 1959], Italo Calvino enreda uma narrativa muito rica, com diversas personagens e as várias tramas que as acompanham. Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, armado cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez, apresenta-se ao regimento do imperador Carlos Magno, rei dos francos, oferecendo suas armas. Ao apresentar-se diante do rei, Agilulfo causa espanto uma vez que ao erguer a viseira do elmo dá a ver o nada. O cavaleiro nada mais é do que uma armadura branca e vazia, uma figura “privada de individualidade física”⁹¹. Não obstante a ausência de um corpo, o cavaleiro é extremamente consciencioso e por ser perfeccionista e meticuloso provoca o desdém dos demais paladinos. No prefácio à edição de *Os nossos antepassados* (2014), Calvino afirma que, dentre os três livros que compõem a trilogia, *O cavaleiro inexistente* é o que exige um “esforço maior de interrogação filosófica”⁹². Esforço este prefigurado na passagem selecionada como epígrafe deste capítulo, e também pelo título do romance, já que a questão da (in)existência é colocada em debate.

Enquanto Agilulfo é privado de individualidade física, Gurdulu, o escudeiro que ele recebe por uma ordem expressa do imperador, é privado de “individualidade de consciência”⁹³ e, como tal, complementa o cavaleiro, conforme observa o imperador na passagem a seguir:

⁹¹ Calvino. Prefácio. In: *Os nossos antepassados*, p. 16.

⁹² Calvino. Prefácio. In: *Os nossos antepassados*, p. 15.

⁹³ Calvino. Prefácio. In: *Os nossos antepassados*, p. 16.

— Mas que parafuso falta a esse louco a quem vocês chamam de Martinzul? — perguntou, afável, o nosso imperador.
— Parece-me que nem sabe o que lhe passa pela mioleira!
— Que podemos saber nós, majestade? — O velho hortelão falava com a modesta sabedoria de quem já viu de tudo. — Talvez não se possa chamá-lo de doido: é só alguém que existe mas não tem consciência disso.
— Boa esta! Aqui temos um súdito que existe mas não tem consciência disso e aquele meu paladino que tem consciência de existir mas de fato não existe. Fazem uma bela dupla, é o que lhes digo!⁹⁴

Porque complementam um ao outro Gurdulu é dado ao cavaleiro como escudeiro e, pouco depois, partem juntos em uma missão.

Acontece que o jovem Torrismundo apresenta-se ao exército e acusa Agilulfo de fraude. O cavaleiro inexistente, que até então havia sido armado cavaleiro de Selimpia Citeriori e Fez por haver salvado de malfeitores a honra da jovem filha do rei da Escócia, Sofrônia, tem seu título contestado pelo jovem que lhe garante ser filho da donzela já àquela época. Diante de tal cenário, o imperador, que presenciara as acusações, sugere que Agilulfo as verificassem. Acaso fossem confirmadas o cavaleiro perderia seu posto já que a ação de salvar a virgindade da moça era a ação pela qual ele fora armado cavaleiro. Mas caso as acusações se provassem falsas ele retomaria seu posto no exército e todas as suas patentes confiscadas. Assim, Agilulfo parte em busca de Sofrônia acompanhado por seu escudeiro, Gurdulu.

Em paralelo a isso, parte Torrismundo em busca de suas origens já que acreditava ser filho de um cavaleiro da Santa Ordem do Graal. Do mesmo modo o imperador o informa que, se assim o fosse, também ele perderia seu posto no regimento já que era armado cavaleiro pelos títulos de nobreza de sua família e, assim, ele não teria títulos capazes de fazê-lo ser admitido junto aos paladinos. Além do mais, era vetado aos cavaleiros do Graal a possibilidade da paternidade. Entretanto, se a Ordem como um todo o reconhecesse como um dos seus, o jovem poderia permanecer no exército. Ao localizar os cavaleiros, no entanto, Torrismundo se frustra por constatar, quando convive com eles como um igual, como um futuro cavaleiro da Ordem, que não era bem aquele estilo de vida que ele buscava. Além do mais, ao testemunhar a opressão dos cavaleiros contra os cidadãos da Curvaldia, o jovem se opõe à Ordem, amotina os moradores e juntos combatem os cavaleiros expulsando-os do bosque e libertando os aldeões da opressão sob a qual viveram até então.

Movidos pela gratidão os moradores convidam o jovem a viver com eles, mas a recente desilusão com os cavaleiros pelos quais nutria profunda admiração desde criança o fez recusar o convite. Vagando sem rumo, à procura de sentido para sua vida, o jovem desemboca em uma

⁹⁴ Calvino. *O cavaleiro inexistente*, p. 334.

caverna na qual jaz uma bela jovem, que lhe transmite de imediato a sensação familiar de já conhecê-la e amá-la desde sempre. Não contava, porém, que a jovem era a mesma pela qual o cavaleiro Agilulfo partira. Mãe dele, Torrismundo, portanto. Agilulfo, após salvá-la pela segunda vez na vida de uma violência sexual, deixara-a protegida na caverna enquanto retornava ao acampamento em busca do imperador para verificar os fatos e, assim, absolvê-lo das acusações.

Com a chegada da comitiva de Carlos Magno ao local, o jovem casal é surpreendido e, ao se dar conta de que a jovem com quem acabara de se deitar era Sofrônia, aquela que o criara como filho, Torrismundo parte enojado por haver cometido incesto. O cavaleiro Agilulfo, presenciando a cena, se dá conta de que a história do jovem era verdadeira e que, portanto, a razão pela qual ele havia recebido seu título de cavaleiro, não existia. Diante de tal constatação, partiu para sempre, logo após Torrismundo. Este, entretanto, retorna momentos após a partida assegurando que aquela não poderia ser sua mãe já que era, sem sombra de dúvidas, virgem até o momento em que ele a desposara naquela caverna, momentos antes de toda a confusão. Desfeito o mal entendido, o jovem casal se une em matrimônio e, montados em um cavalo e acompanhados de um bom séquito, percorrem as cidades da região em busca de um lar.

Ao chegarem na Curvaldia, Torrismundo anuncia aos moradores que recebera ordens do imperador para comandar a aldeia como conde e que, portanto, retornara para viver com eles. Os moradores, contudo, recusam-se a seguir ordens e obedecer a um senhor. Uma vez vencida a submissão aos cavaleiros do Graal e experimentada a liberdade, os moradores não queriam voltar à antiga vida na qual a miséria e a carestia não os deixavam sentir-se vivos, existentes. Interessante observar que, assim como Bartleby, Irnerio e Cosme, os cidadãos da Curvaldia encontram seu espaço na narrativa através da sua impotência. Quando assumem uma postura de enfrentamento à opressão sob a qual viviam, eles passam a figurar na narrativa com presença acentuada.

Justamente neste ponto chegamos na passagem com a qual abrimos este capítulo, passagem que anuncia a proposta dos moradores a Torrismundo de viver como iguais e possuir conforme o que produzirem. A este, entretanto, não agrada a perspectiva de ser colocado em pé de igualdade com Gurdulu, que sequer sabe que existe. Ao que os moradores respondem, em tom professoral, que também ele aprenderá; que antes nem mesmo eles sabiam que estavam vivos; que, enfim, “também a existir se aprende”.

Mas o que os moradores querem dizer com aprender a existir, afinal? Como se aprende a existir? Em que sentido a existência é algo que se aprende?

2.1 Do aprender a existir ao aprender a não ler

Dizer que a existência é algo que se aprende é, ao nosso ver, o mesmo que dizer que a existência é uma habilidade, uma capacidade, uma faculdade, em última instância. No ensaio “A potência do pensamento”, Giorgio Agamben se propõe a compreender o sintagma “eu posso” uma vez que essa afirmação “coloca o sujeito em face da experiência talvez mais exigente – e, no entanto, ineludível – com que ele alguma vez se confrontou: a experiência da potência”⁹⁵. Em seguida, reflete sobre a questão que, para ele, constitui “o problema original da potência”⁹⁶: o conceito de “faculdade”. Buscando compreender o significado de “possuir uma faculdade”, a razão pela qual determinada “faculdade” existe, ele torna um pouco mais lúcido o conceito de potência:

Como pode, então, uma sensação existir na ausência de sensação, existir uma *aisthesis* no estado de anestesia? Essas perguntas nos introduzem imediatamente no problema daquilo que Aristóteles chamou de *dynamis*, potência [...]. Quando dizemos que um homem tem a “faculdade” de ver, a “faculdade” de falar (ou, como escreve Hegel, e Heidegger repetirá a seu modo, a “faculdade” da morte), quando afirmamos simplesmente “isso não está em minhas faculdades”, movemo-nos já na esfera da potência. O termo “faculdade” exprime, assim, o modo como uma certa atividade é separada de si mesma e atribuída a um sujeito, o modo como um vivente “tem” sua práxis vital. Algo como uma “faculdade” de sentir se distingue do sentir em ato, de modo que este possa ser referido propriamente a um sujeito. Nesse sentido, a doutrina aristotélica da potência contém uma arqueologia da subjetividade, é o modo como o problema do sujeito se anuncia a um pensamento que não tem ainda essa noção⁹⁷.

Se o significado de “faculdade” é, como vimos, “o modo como uma certa atividade é separada de si mesma” e se considerarmos, dessa forma, que a existência é uma “faculdade” e que, como tal, é diferente de existir em ato, começamos a compreender a afirmação dos moradores da Curvaldia de que “também a existir se aprende”. Ora, se levarmos em conta que a origem dessa afirmação está em Gurdulu, personagem destituído de individualidade de consciência, ou seja, que não sabe que existe, as coisas se tornam ainda mais claras. Implícita na constatação dos aldeões está a ideia de que não basta estar vivo para existir. Quando pensamos em Gurdulu como um sujeito que existe, que possui individualidade física, mas que não tem consciência disso, ou seja, é destituído de individualidade de consciência, temos a imagem do existir como uma faculdade, que se desdobra em potência e ato.

O mesmo vale para seu patrão, o cavaleiro Agilulfo, que não possui individualidade física, mas possui individualidade de consciência, ou seja, não existe em ato, mas existe como uma

⁹⁵ Agamben. A potência do pensamento, p. 244.

⁹⁶ Agamben. A potência do pensamento, p. 245.

⁹⁷ Agamben. A potência do pensamento, p. 245.

potência. A “faculdade” é, nesse viés, quase um sinônimo de “potência”. Ambas compartilham a característica da *hexis*, de uma privação que acompanha o ato, conforme nos explica a passagem a seguir:

Hexis (de *echo*, “ter”), hábito, faculdade, é o nome que Aristóteles dá a essa in-existência da sensação (e das outras “faculdades”) em um vivente. O que é assim “tido” não é uma simples ausência, mas algo que assume a forma de uma privação (no vocabulário de Aristóteles, *steresis*, “privação”, está em relação estratégica com *hexis*), isto é, de algo que atesta a presença do que falta ao ato. Ter uma potência, ter uma faculdade significa: ter uma privação. Por isso a sensação não se sente a si mesma, como o combustível não queima por si. A potência é, portanto, a *hexis* de uma privação [...] ⁹⁸.

Atestar a presença de algo que falta ao ato: essa é a tarefa da *hexis*, do “ter uma potência”, “ter uma faculdade”. “Ter” um hábito, uma potência, uma faculdade, é possível de duas formas: como ato ou como potência, faculdade mesma, conforme já aludimos. O hábito como ato é aquilo que foi separado de si mesmo e atribuído a um sujeito. Enquanto a outra parte, a que não foi atribuída, permanece como o que é: uma potência, faculdade. Por isso falamos da potência como uma presença privativa. Dizer que algo é uma potência seria o mesmo que dizer: “tal coisa não está aqui (não possui individualidade física, materialidade, não é tangível), mas existe”. É nesse sentido que podemos dizer que o cavaleiro Agilulfo é uma potência: ele é um exemplo de presença privativa, está e não está na armadura, ao mesmo tempo. Está como individualidade de consciência e não está como individualidade física.

A existência como faculdade parece ser assegurada, portanto, por meio da consciência. Pelo menos é o que vemos com o par Agilulfo-Gurdulu. O cavaleiro existe como uma potência, mas não existe como vivente. Já o escudeiro existe como vivente, mas parece alheio às suas faculdades. Contudo, a potência, a faculdade, possui, digamos, duas “fases”: a primeira é a disponibilidade para ser adquirida por intermédio da aprendizagem; a segunda é o domínio completo de uma potência ou faculdade, conforme a distinção feita por Aristóteles:

Aristóteles distingue aqui [...] uma potência genérica, que é aquela de que se trata quando dizemos que uma criança tem a potência da ciência, ou que é em potência arquiteto ou chefe de Estado, da potência que compete a quem tem já a *hexis* correspondente a certo saber ou a certa habilidade. É nesse segundo sentido que se diz que o arquiteto tem a potência de construir mesmo quando não está construindo, ou que o tocador de cítara tem a potência de tocar mesmo quando não toca. A potência que está aqui em questão difere essencialmente da potência genérica que compete à criança. A criança, escreve Aristóteles, é potente no sentido de que deverá sofrer uma alteração através da aprendizagem; pelo contrário, aquele que já possui uma técnica não deve sofrer alteração alguma, mas é potente a partir de uma *hexis*, que pode não pôr em ato ou atuar, passando de um não ser em ato a um ser em ato [...]. A

⁹⁸ Agamben. A potência do pensamento, p. 245.

potência é, pois, definida essencialmente pela possibilidade de seu não-exercício, tal como *hexis* significa: disponibilidade de uma privação⁹⁹.

Sendo assim, podemos considerar qualquer vivente, e não apenas a criança, como um portador dessa potência genérica uma vez que submetido ao processo de aprendizagem ele atingirá a potência como *hexis*: o “ter” uma privação. Porque a potência possui esse caráter pedagógico é que podemos afirmar que existir é algo que se aprende, como afirmam os aldeões da Curvaldia a Torrismundo.

Retomemos por um momento a questão da existência: se nem a individualidade física (no caso de Gurdulu) nem a individualidade de consciência (no caso de Agilulfo) é suficiente para assegurar sua existência, o que a assegura? Qual elemento assegura a existência dessas personagens? Quando direcionamos nosso olhar para Gurdulu, pensamos logo que o elemento primordial da existência é a consciência de si, já que essa lhe falta, e que ele só existirá de fato quando tiver consciência e domínio de suas faculdades, quando “aprender a existir”. Entretanto, essa hipótese não se sustenta, uma vez que Agilulfo possui essa consciência e, ainda assim, não existe.

Ao que parece, a existência precisa ser uma combinação de individualidade física e individualidade de consciência. Somente se possuísem essas duas condições ao mesmo tempo é que o cavaleiro e seu companheiro possuiriam a faculdade da existência, como Torrismundo, por exemplo, ou Rambaldo, ou Bradamante/Teodora, enfim, as outras personagens que figuram na narrativa. É essa combinação que lhes permite desempenhar aquilo que acreditamos ser um dos elementos que assegura o caráter de existência do vivente: a *praxis*¹⁰⁰, o operar produtivo, a obra. Agilulfo trabalha com afinco e parece ser o trabalho a coisa que o distrai de sua falta de um corpo. Além do mais, no momento em que ele acreditara estar diante da confirmação das acusações de Torrismundo, cessa de existir. É como se apenas o trabalho fosse a razão de sua “existência”. E,

⁹⁹Agamben. A potência do pensamento, p. 246.

¹⁰⁰No texto “Poiesis e práxis”, publicado no livro *O homem sem conteúdo*, Agamben argumenta que a práxis é entendida correntemente como a atividade produtiva que designa o fazer do homem em todos os âmbitos e que estamos tão habituados a essa ideia que nos esquecemos que esse “fazer” poderia e foi pensado de modos diferentes em outras épocas históricas. Os gregos, por exemplo, distinguiram esse fazer dos homens em duas categorias: *poiesis* (pro-dução na presença, ou seja, na *poiesis* algo passa do não ser para o ser, da ocultação à luz da obra) e *práxis* (vontade que se exprime imediatamente na ação). Dessa forma, a *poiesis* não possuía um “aspecto de processo prático”, mas de “modo da verdade” (Agamben, 2017b, p. 118) e por estar mais próxima da verdade, Aristóteles atribuía a ela um posto mais elevado em relação à *práxis*. Gostaríamos de salientar, ainda, que segundo Agamben a experiência central da *poiesis* (pro-dução na presença) cede lugar ao “como” (processo através do qual o objeto é produzido). Dessa forma, na obra de arte há o deslocamento da essência da obra (passagem do não ser ao ser) para o *operari* do artista (gênio criativo; características do processo artístico). Paralelo a esse processo ocorre a ascensão do conceito de trabalho. Trabalho e atividade criativa fazem parte da práxis humana (Agamben, 2017b). Para mais reflexões sobre as relações entre esses conceitos, ver “Poiesis e práxis”. In: AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução Cláudio Oliveira. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b, p. 115-152.

ao perder isso, ou seja, ao perder o reconhecimento adquirido por intermédio de seu trabalho, perde, também, o motivo de sua existência. Desaparece¹⁰¹.

Outra narrativa de Italo Calvino que também requer algum esforço de interrogação filosófica quanto a essa questão é o romance *As cidades invisíveis* (2003). Em uma das passagens dialógicas entre Polo e o grande Khan, nos deparamos com uma reflexão sobre a existência que parece reforçar essa ideia de que a *praxis* humana, ou seja, o fazer dos homens, a obra, o trabalho, é algo que lhes assegura a existência:

POLO: Pode ser que os terraços deste jardim só estejam suspensos sobre o lago das nossas mentes...

KUBLAI: ...E por mais longe que as nossas atribuladas funções de comandante e de mercador nos levem, ambos tutelamos dentro de nós esta sombra silenciosa, esta conversação pausada, esta tarde sempre idêntica.

POLO: A menos que não se dê a hipótese oposta: que aqueles que se afanam nos acampamentos e nos portos só existem porque pensamos neles, fechados neste tapume de bambus, sempre imóveis.

KUBLAI: Que não existem os esforços, os gritos, as pragas, o fedor, mas apenas esta azaleia.

POLO: Que os carregadores, os pedreiros, os lixeiros, as cozinheiras que limpam as entranhas dos frangos, as lavadeiras inclinadas sobre a pedra, as mães de família que mexem o arroz aleitando os recém-nascidos, só existem porque pensamos neles.

KUBLAI: Para falar a verdade, jamais penso neles.

POLO: Então não existem.

KUBLAI: Não me parece ser essa uma conjectura que nos convenha. Sem eles, jamais poderíamos continuar balançando encasulados em nossas redes.

POLO: Devemos rejeitar a hipótese, então. Portanto, a hipótese verdadeira é a outra: são eles que existem, não nós.

KUBLAI: Acabamos de demonstrar que, se nós existíssemos não existiríamos.

*POLO: Eis-nos aqui, de fato*¹⁰².

Em um primeiro momento, o mercador e o Khan condicionam a existência ao pensamento: as pessoas e as coisas só existem porque são objetos do pensamento de alguém. Quando o Khan admite não pensar neles, Marco declara que, então, não existem. Entretanto, Kublai Khan interfere dizendo que, se eles não existissem, ambos não poderiam “continuar

¹⁰¹ Cabe abrir um parêntese para uma observação: ao dizerem que “também a existir se aprende”, os moradores da Curvaldia se incluem no exemplo e se dizem, também eles, não saber que existiam até tomarem partido de sua impotência e resistir. Aqui surge uma lacuna: se a *praxis*, o trabalho, pode ser realmente considerado uma das coisas que atesta a existência de um vivente, por que os aldeões não se sentiam existentes, já que trabalhavam tanto? Uma possível explicação é a de que talvez o trabalho que constitui um dos pilares da existência seja o trabalho deliberado ou o fazer próprio dos homens: a *praxis* (operar produtivo) e a *poiesis* (produção na presença). Um trabalho imposto, opressor, como era o dos aldeões (grupo oprimido) quando extorquidos pelos cavaleiros do Graal (grupo hegemônico), está mais para um movimento de demonstração de poder, uma tentativa de dominar os viventes obliterando sua impotência, sua capacidade de resistência e obrigando-os a se conformar e se submeter.

¹⁰² Calvino. *As cidades invisíveis*, p. 109-110.

balançando encasulados” em suas redes. Poderíamos interpretar essa observação como um reconhecimento do Khan, talvez inconfesso, de que, por mais que ele não se dê conta da presença e dos serviços de seus servos, eles estão lá. Se não estivessem, se não existissem, suas tarefas não seriam executadas e tanto ele quanto seus convidados e consortes não teriam os confortos dos quais desfrutavam diariamente. Em outras palavras, é a obra, o serviço dessas pessoas, que atesta suas existências.

O final do diálogo, embora soe enigmático, parece apenas reforçar que a teoria do Khan parece a mais acertada: se a existência de um vivente estivesse condicionada ao pensamento de outrem, ao *nous*, como diria Aristóteles, “o intelecto ou pensamento em potência”¹⁰³, as chances de existir como individualidade física seriam diminutas. Se eles próprios, Marco e Kublai, existissem como fruto de um pensamento, não necessariamente existiriam como viventes pois, como discutimos até aqui, o pensamento, como uma potência, como uma faculdade, é uma presença privativa que pode ou “pode não” passar ao ato.

Com essa discussão sobre a existência como faculdade, ou seja, como potência e como ato, como algo disponível para ser dominado através da aprendizagem e como algo que se desprende de si mesmo e se atribui a um sujeito, logamos um instigante ponto de partida. No entanto, a faculdade que pretendemos estudar neste trabalho (neste capítulo em particular) com mais profundidade é a da “leitura”. Do mesmo modo que a existência é uma faculdade que se desdobra em potência e em ato, a leitura também o é. A leitura, na condição de faculdade, assume sua natureza em potência ou em ato. Quem media a alternância entre esses dois estados é o sujeito que possui a “potência perfeita”: aquela que é, a um só tempo, potência e impotência.

Assim, quando um leitor passa para o ato sua faculdade de ler, a sua impotência, qual seja potência de não ler, resta em potência. E, inversamente, quando coloca em ato sua potência de não ler, a leitura é que permanece no estado de potência. Desse modo, a não leitura é constitutivamente ligada à leitura. No romance de Calvino, como vimos, a expressão “não leitor”, bem como a personagem em si, chamam a atenção pois a expressão parece contrária à temática do romance (leitura) e a personagem parece um antagonista. Mas, por esse viés, a “não leitura” não é contrária à leitura. Tampouco o “não leitor”, um rival do Leitor.

Mas, vejamos: se a leitura é uma faculdade, ou seja, uma potência disponível para ser dominada e passada (ou não) para o ato, e a não leitura é a impotência dessa leitura que alterna com ela os estados de potência e de ato, podemos afirmar que existem tantas formas de não leitura como maneiras de ler. Isso implica, no entanto, retirar da “não leitura” o sentido

¹⁰³ Agamben. *Bartleby, ou da contingência*, p. 12.

maniqueísta pressuposto pelo “não” antes do substantivo “leitura”, que as colocam em uma posição de contraste, e entretecer uma relação de proximidade e, talvez, codependência entre ambas.

Algo como o que Pierre Bayard fez no ensaio *Como falar dos livros que não lemos?* [*Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, 2007], ao distinguir algumas formas de não leitura que não se restringem a manter o livro fechado. Para ele, “[o]s livros que folheamos, os de que ouvimos falar, os que esquecemos incluem-se, em diversos graus, nessa categoria muito rica da não-leitura[sic]”¹⁰⁴. Agamben também propõe algumas reflexões sobre a não leitura no ensaio “Sobre a dificuldade de ler”. Ele enuncia como o tema de sua reflexão não a leitura e os riscos a ela inerentes, como o título pode aludir, mas a impossibilidade de ler que ele distingue em três situações: a acídia, o analfabetismo e os livros que foram publicados, mas nunca foram lidos.

O primeiro caso, ele comenta, manifesta-se sobretudo na impossibilidade de ler. Através da citação de uma passagem do tratado da vida dos monges feito por são Nilo, Agamben argumenta que “[a] saúde da alma coincide com a legibilidade do livro (que é também, para a Idade Média, o livro do mundo); o pecado, com a impossibilidade de ler, com o fato de o mundo se tornar ilegível”¹⁰⁵. Isso porque, conforme argumenta são Nilo, o pecado, a preguiça, a acídia, impedem o sujeito de levar a leitura adiante, uma vez que, tão logo começa a ler, o leitor sente-se sonolento, inquieto, ansioso para terminar o livro e acaba caindo no sono e abandonando a leitura.

A segunda impossibilidade, Agamben a considera mais radical e se refere aos analfabetos. Através desta condição ele nos convida a refletir “sobre o estatuto especial de um livro que é destinado a olhos que não podem lê-lo, e foi escrito com uma mão que, em certo sentido, não sabe escrever”¹⁰⁶. Livro este escrito não pelo analfabeto, que por definição não saberia fazê-lo, mas por um escritor ou poeta que escreve em nome dele e que, dessa forma, opera um movimento de colocar o ilegível no papel: “[o] poeta ou o escritor que escreve para o analfabeto ou o mulçumano tenta escrever o que não pode ser lido, põe o ilegível no papel. Mas é bem isso que torna sua escrita mais interessante do que a que foi escrita somente para quem sabe ou pode ler”¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Bayard. *Como falar dos livros que não lemos?*, p. 17.

¹⁰⁵ Agamben. Sobre a dificuldade de ler. In: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*, p. 106.

¹⁰⁶ Agamben. Sobre a dificuldade de ler, p. 107.

¹⁰⁷ Agamben. Sobre a dificuldade de ler, p. 107.

A terceira impossibilidade de ler, como já assinalado, trata dos “livros que não encontraram o que Benjamin chamava a hora de sua legibilidade, que foram escritos e publicados, mas estão – talvez para sempre – à espera de serem lidos”¹⁰⁸. O filósofo italiano acredita que esses momentos de ilegibilidade têm tanto a nos ensinar quanto a própria leitura e que por isso devemos prestar-lhes alguma atenção: “Gostaria de sugerir-lhes que prestem atenção a seus momentos de não leitura e de opacidade, quando o livro do mundo lhes cai das mãos, porque a impossibilidade de ler lhes diz respeito tanto quanto a leitura, e talvez seja tão instrutiva quanto esta ou mais”¹⁰⁹.

Nesse leque de possibilidades de interação com o livro, que vão do percorrer suas páginas ao seu fechamento, podemos situar as atividades de Irnerio? Sua não leitura declarada é a mesma de quando nos referimos à potência de não ler ou trata-se de uma forma outra de não leitura? Com essas indagações em mente e com a missão de destrinchá-las, avançamos para a próxima seção.

2.2 Como o mundo pode parecer a alguém que aprendeu a não ler

Bayard defende que a não leitura não trata de uma negação da leitura, mas, em concordância com Agamben, de uma outra maneira de interagir com o livro, tão profícua quanto a leitura:

Se numerosas pessoas cultas são não-leitores, e se, inversamente, numerosos não-leitores são pessoas cultas, é porque a não-leitura não é a ausência de leitura. Ela é uma verdadeira atividade, que consiste em se organizar em relação à imensidão de livros, a fim de não se deixar submergir por eles.¹¹⁰

Para Bayard, nas bases da concepção de não leitura está a “visão de conjunto”, ou seja, a ideia de que um livro é parte de um conjunto maior. E saber dominar este conjunto dá ao sujeito condições para falar sobre o livro mesmo que não o tenha lido:

[...] a cultura é antes de mais nada uma questão de *orientação*. Ser culto não é ter lido este ou aquele livro, é saber se orientar no conjunto dos livros, portanto saber que eles formam um conjunto e estar em condições de situar cada elemento em relação aos demais. O interior importa menos, neste caso, do que o exterior, ou, se quisermos, o interior do livro é seu exterior, e o que importa em cada livro são os livros que estão do lado¹¹¹.

¹⁰⁸ Agamben. Sobre a dificuldade de ler, p. 107-108.

¹⁰⁹ Agamben. Sobre a dificuldade de ler, p. 106.

¹¹⁰ Bayard. *Como falar dos livros que não lemos?*, p. 33.

¹¹¹ Bayard. *Como falar dos livros que não lemos?*, p. 31.

A partir de tais considerações, o autor distingue dois tipos de não leitor: o primeiro seria aquele que, ao se interessar muito por um livro, não se importaria em desprezar os demais para lê-lo, e o segundo seria aquele que, sabendo que o livro é parte de um conjunto e sabendo da impossibilidade de abarcar o conjunto, abstém-se de ler qualquer livro.

A não leitura, na acepção de Bayard, é inevitável uma vez que, ao proceder com a escolha de um título para ler, o sujeito está, no mesmo gesto, excluindo todos os demais volumes existentes que deixarão de serem lidos em detrimento do escolhido; uma concepção que considera a leitura como potência em sua dupla acepção: faculdade e possibilidade¹¹². A leitura, sendo uma potência, coloca-se à disposição do leitor para que este proceda com uma seleção, a escolha de um livro dentre as diversas possibilidades. Essa tarefa de selecionar o que ler, bem como a ideia de coexistência de potência e impotência, está diretamente ligada à problemática da não leitura.

É necessário, entretanto, certo cuidado quando pensamos nessa “visão de conjunto”: é interessante e até mesmo desejável saber situar um livro no seu devido conjunto, mas isso não dispensa a leitura. Além do mais, se o critério para a delimitação desse conjunto for a temática, o sujeito precisará ler o livro para saber do que se trata. Uma disposição com base tão somente no exterior dos livros faria sentido se a delimitação do conjunto fosse com base em critérios estéticos. Um bom exemplo disso pode ser encontrado no breve texto “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética)”¹¹³, no qual Calvino responde à questão “Para quem se escreve um romance/uma poesia?”, formulada para a enquête proposta por Gian Carlo Ferretti no número 39 do semanário *Rinascita*:

Para quem se escreve um romance? Para quem se escreve uma poesia? Para pessoas que leram determinados outros romances, determinadas outras poesias. Um livro é escrito para que possa ser posto ao lado de outros livros, para que entre em uma prateleira hipotética e, ao entrar nela, de alguma forma a modifique, expulse dali outros volumes ou os faça retroceder para a segunda fileira, reclame que se coloquem na primeira fileira certos outros livros¹¹⁴.

Nesse sentido, Calvino acredita, assim como Bayard, que a disposição do livro em relação a outros, diz algo sobre ele. Mas, enquanto para o defensor da não leitura, nessa dinâmica de conjunto, o interior do livro “importa menos” que seu exterior, para o escritor italiano é

¹¹² Agamben esclarece em “A potência do pensamento” que o termo *dynamis*, empregado por Aristóteles para designar a potência é “um termo em relação ao qual convém recordar que significa tanto potência como possibilidade e que os dois significados nunca foram dissociados, como acontece, no entanto, nas traduções modernas” (Agamben, 2017, p. 245).

¹¹³ Texto originalmente publicado no periódico *Rinascita*, nº 46 de 24 de novembro de 1967 e posteriormente compilado na obra *Assunto encerrado [Uma pietra sopra. Discorsi di letteratura e società]*, 1980].

¹¹⁴ CALVINO, Italo. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*, p. 190.

justamente o interior do livro que determina quais outros livros serão colocados ao seu lado na prateleira hipotética. Enquanto Bayard parece utilizar a visão de conjunto como uma maneira de escapar, por assim dizer, à obrigação de ler tudo, já que compreende os livros como inabarcáveis em sua multiplicidade, Calvino vai de encontro a esse pensamento depositando justamente nessa organização em conjunto um pretexto para a leitura.

Ao utilizar a personagem bibliotecário do romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, para explicar sua ideia de “visão de conjunto”, Bayard se atenta para o catálogo como ferramenta que permite executar tal interesse: “os catálogos”, ele explica, “têm o mérito de revelar visualmente a relação entre os livros, relação à qual deve se fazer sensível aquele que, por amá-los até a loucura, quer ser capaz de dominar simultaneamente um grande número”¹¹⁵. Calvino, por sua vez, ao defender a ideia do “conhecimento como multiplicidade”¹¹⁶, problematiza a pretensão da enciclopédia (e por que não dos catálogos? – uma vez que eles “se reduzem na realidade ao estado de listas”¹¹⁷) de apreender todo o conhecimento:

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a ideia de uma enciclopédia *aberta*, adjetivo que certamente contradiz o substantivo *enciclopédia*, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltipla¹¹⁸.

O que estamos tentando evidenciar com essa contraposição de ideias é que, enquanto Bayard acredita que a apreensão do conhecimento está nessa orientação, na situação do livro ao lado de outros, para Calvino o conhecimento se encontra na passagem de um a outro livro, na exploração da multiplicidade, conforme podemos ler em seu texto “O livro, os livros”¹¹⁹:

Os livros são feitos para estar em multidão, um livro isolado só faz sentido quando se põe ao lado de outros livros, na medida em que precede e sucede outros livros. Foi assim desde que os livros eram rolo de papiro que se alinhavam nas prateleiras das bibliotecas perfilando seus cilindros verticais como tubos de órgãos, cada qual com sua voz grave ou delicada, festiva ou melancólica. Nossa civilização se baseia na multiplicidade dos livros, e só se encontra a verdade perseguindo-a das folhas de um volume às folhas de outro, como uma borboleta de asas coloridas que se nutre de várias linguagens, confrontos, contradições¹²⁰.

¹¹⁵ Bayard. *Como falar dos livros que não lemos?*, p. 30.

¹¹⁶ Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 132.

¹¹⁷ Bayard. *Como falar dos livros que não lemos?*, p. 30.

¹¹⁸ Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 133.

¹¹⁹ Conferência de 1984, proferida na Feira do Livro de Buenos Aires e publicada originalmente em *Nuovi Quaderni Italiani* no mesmo ano e posteriormente na obra *Mundo escrito e mundo não escrito* [*Mondo scritto e mondo non scritto*, 2002].

¹²⁰ Calvino. O livro, os livros. In: *Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas*, p. 116.

Não se trata, portanto, de dominar a multiplicidade de livros, mas de se valer dela para estruturar o conhecimento entretecido com o encadeamento de um livro com outros. Possuir essa visão de conjunto ou prateleira hipotética pode, de fato, auxiliar o leitor em sua orientação perante a multiplicidade de livros existentes, mas tal gesto não significa a abolição da leitura, pelo contrário, talvez somente com muita leitura é que o sujeito será capaz de situar um livro em relação aos outros, de habilmente conhecer o conjunto.

Percebemos, assim, que, mesmo quando falamos de leitura, a não leitura está implicada e o contrário também. Isso se deve ao fato de a leitura ser uma faculdade, como vimos no decorrer deste capítulo, uma potência disponível para passar ou não passar ao ato. E quando o sujeito não lê não necessariamente deixa de ser leitor, uma vez que sua potência é uma *hexis*, isto é, ela está suspensa no ato. Nessa perspectiva, bem como na concepção de não leitura defendida por Bayard na passagem a seguir, todo leitor é, em alguma medida, um não leitor:

A leitura é primeiramente a não-leitura, e, mesmo entre os grandes leitores que lhe dedicam sua existência, o gesto de apreensão e abertura de um livro oculta sempre o gesto inverso que é efetuado ao mesmo tempo e que escapa, por causa disto, à atenção: o gesto involuntário de não apreensão e de fechamento de todos os livros que poderiam, numa organização de mundo diferente, ter sido escolhidos no lugar do feliz eleito¹²¹.

A suspeita de que estamos tratando de duas concepções de não leitura diferentes (como potência de não ler e como ato) ganha cada vez mais espaço em nossas conjecturas. No primeiro caso, podemos dizer que todo leitor é um não leitor; a não leitura é inerente porque está pressuposta na potência de ler, é ela própria a manifestação de uma potência. Um bom exemplo dessa potência de não ler pode ser encontrado no breve texto “As boas intenções”¹²², no qual Calvino delinea a figura irônica do “Bom Leitor”.

Segundo o escritor italiano, esse Bom Leitor seria aquele que aguarda as férias com impaciência, para as quais planeja toda uma bibliografia de leituras, arquiteta quais assuntos melhor se adequam a cada ambiente que pretende visitar, a cada emoção que pode vir a sentir. É uma figura cheia de expectativas e ansiedade que prevê na leitura uma companhia segura. Entusiasmado com tal ideia, visita livrarias em busca de novidades, de seus companheiros ideais de viagem: os livros. Chegado o momento da partida, no entanto, dando-se conta de que talvez sua empolgação tenha ultrapassado os limites da bagagem, o Bom Leitor se vê obrigado a reduzir consideravelmente sua lista de leituras possíveis, ao que procede com um trabalho de exclusão:

Estamos na véspera da partida. Os livros escolhidos são tantos que para transportar todos eles seria necessário um baú. E assim começa o trabalho de

¹²¹ Bayard. *Como falar dos livros que não lemos?*, p. 26.

¹²² Texto publicado originalmente no periódico *L'Unità*, em agosto de 1952. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*: artigos, conferências e entrevistas, p. 9-11.

exclusão: “Este de todo modo eu não leria, este é muito pesado, este não é urgente”, e a montanha de livros diminui, é reduzida à metade, a um terço. Eis que o Bom Leitor chega a uma seleção de leituras essenciais, que vão dar o tom às suas férias. Ao fazer as malas, alguns volumes ainda ficam de fora. O programa se restringe então a poucas leituras, mas todas substanciais; estas férias marcarão uma etapa importante na evolução espiritual do Bom Leitor¹²³.

Embora a necessidade de reduzir o volume de leituras possa ser um mal presságio, o Bom Leitor, em seu otimismo, seleciona as leituras substanciais que, mesmo se tratando de poucos volumes, serão capazes de ocupar seu espírito durante todas as férias que “começam a transcorrer velozmente”¹²⁴. Tão velozmente que as inúmeras atividades às quais ele se entrega no período idealizado para a leitura são resumidas em poucas linhas: prática de esportes; passeio de barco com as amigadas que faz; cultivo de uma queda por uma jovem loura... Com tantas atividades imprevistas não sobra tempo para ler. Ademais, estando sempre acompanhado, a leitura é relegada ao segundo plano pois “para ler é preciso solidão”¹²⁵.

Diante desse cenário, “[a]s férias terminam. O Bom Leitor recoloca os livros intactos nas malas, pensa no outono, no inverno, nos rápidos e concentrados quinze minutos reservados à leitura antes de deitar, antes de correr ao escritório, no bonde, na sala de espera do dentista...”¹²⁶. Sua empreitada de acumular no período de folga “uma primeira base de leituras fundamentais e depois, ao longo do ano, [...] preencher facilmente e sem pressa as lacunas”¹²⁷, não passa de uma boa intenção. A fragmentação da leitura que seria casual e serviria ao propósito de preencher as lacunas não supridas pela leitura substancial, toma o lugar desta.

A ironia reside, pois, no fato de o Bom Leitor não ler. Como pode ser um “Bom Leitor” se a ação daquilo que lhe designa (leitura) não acontece de fato? Ao final dessa breve reflexão chegamos, portanto, à imagem desse “Bom Leitor” como um “não leitor”. Imagem um tanto paradoxal que ilustra perfeitamente a concepção de não leitura proposta por Bayard: a leitura é, ao mesmo tempo, uma não leitura, pois o livro escolhido para ler oculta o gesto de exclusão de todos os livros que não foram escolhidos. Ao selecionar alguns volumes para ler nas férias, o Bom Leitor já está sendo um não leitor de todos os livros que ficaram do lado de fora da mala. Ele exerce, ainda, sua potência de não ler dedicando o tempo reservado para leitura a outras atividades.

Não podemos deixar de remeter o desfecho dessa reflexão sobre o Bom Leitor ao Leitor de *Se um viajante numa noite de inverno*. A maior parte de seu tempo é dedicada mais à busca

¹²³ Calvino. As boas intenções, p. 10.

¹²⁴ Calvino. As boas intenções, p. 10.

¹²⁵ Calvino. As boas intenções, p. 11.

¹²⁶ Calvino. As boas intenções, p. 11.

¹²⁷ Calvino. As boas intenções, p. 9.

da continuação do livro do que à leitura propriamente dita. Pelo fato de querer ler todos os livros que lhe chegam ao conhecimento, e de querer lê-los do princípio ao fim, ele acaba engolido por imprevistos que ocupam o tempo de se dedicar à leitura e acaba não lendo nenhum integralmente, como desejava, mas apenas parcialmente, fragmentariamente, dando ensejo à reflexão do próprio Calvino sobre a multiplicidade, comunicando a ideia de que talvez a única forma de ler todos os livros seja não lendo tudo, a única forma de apreender, de conhecer todos os livros, seja passando de um ao outro, indefinidamente. Parece difícil, senão inevitável, ser um “Bom Leitor” sem ser um não leitor.

Já a não leitura como ato requer um sujeito a quem é atribuída parte da faculdade para que ele a transforme em ato. A não leitura, nesse caso, torna-se então um ato político, porque é através dela que o sujeito possui sua *praxis*, e a *praxis* é, por sua vez, a “ação política, que contém em si mesma a sua finalidade”¹²⁸. Essa é a não leitura empreendida por Irnerio quando ele transforma os livros em esculturas e é, acreditamos, diferente da potência de não ler.

Retomemos, então, a relação entre potência e impotência para compreender a relação entre leitura e não leitura. Agamben nos diz que, para Aristóteles, a essência da potência reside na sua ambivalência, “de ser e de não ser, de fazer e de não fazer”¹²⁹. Dessa perspectiva, o Leitor não é a única personagem do romance submetido à querela do “Bom Leitor”. Uma vez que temos conhecimento dos gestos de leitura das personagens do romance de Calvino, podemos afirmar que também neste caso estamos tratando de não leitores. Cada personagem possui uma relação com o livro que implica sua leitura e, conseqüentemente, não leitura, mas alguns parecem se identificar mais com a primeira, enquanto outros se identificam mais com a segunda. A personagem Ludmilla, por exemplo, identifica-se com a leitura, como notamos não apenas no modo como o narrador se refere a ela, chamando-a “Leitora”, como também no contexto em que ela está inserida na trama.

No momento em que decide ir até a livraria para saber o motivo da interrupção do livro que adquirira e começara a ler, o Leitor percebe a presença de Ludmilla entre as prateleiras de livros, como se a presença de tantos livros fizesse necessária a presença de uma leitora, e inicia uma conversa com ela. Como ambos foram acometidos pela mesma frustração, nesse mesmo momento o Leitor vislumbra uma possível ligação entre eles. O que pareceu uma simples coincidência tornou-se um pretexto para conquistar a Leitora. O Leitor, que não esperava nada, nem do livro e nem da vida, sai da livraria com uma expectativa dupla: a de conhecer o final da

¹²⁸ Agamben. *Opus alchymicum. In: O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*, p. 148.

¹²⁹ Agamben. *O que é o ato de criação*, p. 65.

história que começou a ler e se interrompeu subitamente e a de conquistar a simpatia da Leitora que, assim como ele, lerá o mesmo volume.

Estabelecida a identificação entre Leitor e Leitora, podemos estender as considerações feitas a respeito dele a ela. Assim como o Leitor é também não leitor, pelo fato de não conseguir ler os livros até o final, pela angústia de ter que escolher um em detrimento de muitos outros, o mesmo acontece com Ludmilla. Tanto é verdade que, ao visitar a casa da Leitora e esquadrinhar seus objetos na expectativa de que esses lhe forneçam alguma pista da personalidade da moça, o Leitor identifica traços de não leitura quando se detém sobre os livros de Ludmilla:

Entre seus livros, neste conjunto que não forma uma biblioteca, pode-se, porém, distinguir uma parte morta ou adormecida, isto é, o depósito dos volumes postos de lado, que leu e raramente releu, ou que não leu nem nunca lerá, e que, entretanto, são conservados (e espanados), e uma parte viva, isto é, os livros que está lendo, ou que tem a intenção de ler, ou que sente prazer em manipular, em ter por perto¹³⁰.

Nem o “Bom Leitor” nem uma leitora excelente como é Ludmilla, que já “leu muito mais romances” que o Leitor e que “tem uma memória minuciosa, alude a episódios precisos”¹³¹, estão isentos da não leitura. O Leitor e Ludmilla empreendem uma leitura convencional, no sentido de que tomam o livro em mãos, percorrem-no página por página, consumindo avidamente o texto que se apresenta impresso em cada uma delas. Mas, ao mesmo tempo, sua leitura é parcial, fragmentada, limitada. Devido às interrupções das narrativas, ambos são constantemente acometidos pela impossibilidade de ler. Sem mencionar o fato de que essa impossibilidade, no caso de Ludmilla, deve-se também às expectativas que ela cria em torno do livro. Seu desejo é ler um livro que ainda não existe: “O livro que eu gostaria de ler agora é um romance em que se narre uma história ainda por vir, como um trovão ainda confuso, a história de verdade que se misture ao destino das pessoas, um romance que dê um sentido de estar vivendo um choque que ainda não tem nome nem forma”¹³².

Na realidade, nem mesmo quando a leitura é um instrumento de trabalho, ou seja, parte das atribuições do sujeito, há escapatória. Onde há leitura, a não leitura está presente. E isso podemos verificar também em outras personagens que figuram na narrativa. Senhor Cavedagna e Silas Flannery, por exemplo, são leitores porque têm na leitura parte das atribuições de suas respectivas obrigações de editor e escritor. Eles também se veem impossibilitados de ler, mas nesse caso é a leitura desinteressada que está em questão. Cavedagna lê os originais que são

¹³⁰ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 150.

¹³¹ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 37.

¹³² Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 78-79.

submetidos à sua casa editorial para avaliação e publicação, mas os livros que gostaria de ler, aqueles que lera outrora na infância, não encontram espaço em sua agenda apinhada de tarefas.

— Há tantos anos trabalho em editoras... Tantos livros passam por minhas mãos... Mas posso dizer que os leio? Não é isso que chamo leitura... Em minha cidade havia poucos livros, mas eu lia, como eu lia naquela época!... Penso sempre que, quando me aposentar, voltarei a minha cidade e tornarei a ler como antes. De vez em quando, separo um livro e digo a mim mesmo: “Este eu vou ler quando estiver aposentado”¹³³.

A leitura que ele empreende porque sua profissão exige solapa as outras tantas leituras que ele poderia fazer no lugar dela. O Cavedagna leitor de originais é o Cavedagna não leitor daqueles livros que costumava ler quando criança. Livros que ele acredita que só conseguirá voltar a ler quando puder de fato escolher qual será o feliz eleito para sua leitura, aquele que fechará, simultaneamente, todos os outros livros.

Situação semelhante é a que acomete o escritor Silas Flannery, que há algum tempo não consegue levar ao fim os livros que inventa escrever. Tal crise lhe perturba o espírito e o afasta, assim, também da leitura:

Há quantos anos não me concedo uma leitura desinteressada? Há quantos anos não consigo abandonar-me a um livro escrito por outros sem nenhuma relação com o que eu mesmo preciso escrever? Viro-me e vejo a escrivanhinha que me espera, a folha no carro da máquina de escrever, o capítulo a ser iniciado. Desde que me tornei escravo da escrita, o prazer da leitura se acabou para mim¹³⁴.

Flannery lê parte do *Crime e castigo*, de Dostoiévski, enquanto copia-o tal e qual com o objetivo de se apoderar da carga de energia criativa que deveria se comunicar à sua mão neste processo, de modo que, finalmente, pudesse se ver livre do bloqueio criativo que vinha enfrentando, conforme vimos no capítulo anterior. No entanto, o experimento fracassa e ele abandona a leitura, assim como abandona o prazer de ler depois de não mais conseguir fazer isso sem associar o que lê de outros escritores àquilo que ele próprio deveria estar escrevendo. Assim como Cavedagna, o Flannery atormentado pela necessidade de escrever seu romance torna-se não leitor de tantos outros escritores que ele não consegue ler sem sentir o impulso de plagiá-los.

Também as personagens Ermes Marana (tradutor) e Lotaria (crítica) possuem uma faceta de não leitores, conforme já comentado no primeiro capítulo. A de Marana se torna perceptível sobretudo por contraste. Ao examinar mais de perto suas atribuições como tradutor, é possível perceber um gesto de leitura no qual lança mão da agudeza e minúcia. Essas qualidades podemos perceber, por exemplo, no momento em que Marana relata, em uma das

¹³³ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 101.

¹³⁴ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 173.

cartas enviadas a Cavedagna, que fora convocado pelo sultão em sua passagem pela Arábia para traduzir os romances que sua bela esposa lia.

A sultana concordara com as núpcias contanto que pudesse ter acesso irrestrito à literatura ocidental em suas línguas de origem. O sultão, assaltado pela suspeita de que sua própria esposa era cúmplice de um complô para destituí-lo do poder e recebia mensagens dos revolucionários codificadas nesses romances, solicita os serviços do tradutor de modo que tais mensagens possam ser interceptadas. Assim,

[a] sultana recebe todas as noites, regularmente, a quantidade combinada de prosa romanesca, não mais nas edições originais, mas sim nas páginas datilografadas recém-saídas das mãos do tradutor. Se uma mensagem codificada foi escondida na sucessão das palavras ou das letras do original, já não é possível encontrá-la¹³⁵.

Ainda assim, essa solução não aplaca o medo do sultão que acredita que só conseguirá retardar a revolução enquanto durar a leitura da mulher. Diante disso, Marana propõe o artifício inspirado na tradição literária do Oriente, de interromper a narrativa no momento mais apaixonante e manter aceso o interesse da mulher na atividade da leitura. Um artifício que, como vimos com o Leitor e a Leitora, esbarra na impossibilidade de ler. A questão é que, para empreender tais maquinações, certamente Marana precisa se deter sobre cada texto com total atenção. E quanto mais se demora em um texto, maior tempo passará como não leitor de outros textos que ficaram em suspenso, à espera de serem escolhidos.

Em relação a Lotaria, sua não leitura manifesta-se, sobretudo, na trapaça da leitura que, como já aludimos, consiste em programar um computador para “ler um romance em poucos minutos e fazer uma lista de todos os vocábulos contidos no texto, por ordem de frequência”¹³⁶, o que lhe permite “dispor de uma leitura completamente acabada [...] com inestimável economia de tempo”¹³⁷. Ela não delega à máquina a tarefa da leitura por não saber ler ou, talvez, nem mesmo por preguiça, já que suas deduções sobre o conteúdo do romance, partindo da lista de vocábulos, evidencia alguma dedicação e mobilização de conhecimentos de sua parte. Possivelmente, trata-se também aqui de um caso de Bartleby. Não lê não por incapacidade, mas porque prefere não, assim como Irnerio e assim como Bartleby com suas cópias.

Notamos, ao observar cada uma dessas personagens, que o fato de elas possuírem a potência de ler já lhes assegura a potência de não ler. O que varia são as manifestações dessa não leitura que, como potência, é inelutável. Muito embora ela faça parte da identidade leitora

¹³⁵ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 128.

¹³⁶ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 191.

¹³⁷ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 191.

dessas personagens, o único que se assume nomeadamente como tal é Innerio. Ao se negar a ler, Innerio consegue controlar sua não leitura, consegue atuari-la (isto é, passá-la para o ato) e transformá-la em uma faculdade como a leitura. Assim, ao examinar o aspecto da leitura no perfil de cada uma dessas personagens do *Viajante*, percebemos que são demasiado afeitas à leitura, e que a não leitura vem como algo inerente a ela e irretorquível. Com exceção, talvez, de Marana e Lotaria, que malogram a leitura propositalmente, as outras personagens esbarram na não leitura quando impossibilitados de empreender ou prosseguir com a leitura.

Innerio é, nesse sentido, Sirius na *Canis Major* dos não leitores (na qual, contudo, o tradutor e a crítica também reivindicam um lugar). Mas há uma singularidade em seu modo de não ler que o separa dos demais: ele teve que aprender a não ler. Primeiramente gostaríamos de destacar que essa simples afirmação já corrobora tudo o que discutimos até aqui, pois, se é preciso “aprender”, já não se trata da não leitura que acabamos de apontar nas outras personagens, uma vez que ela, sendo uma potência, está subsumida no ato de ler. Então, se não se trata da mesma não leitura, o que a de Innerio possui de diferente?

Logo que é projetado no romance, no terceiro capítulo, ele já revela uma de suas características mais marcantes: trata-se de um jovem observador e atento.

- Você está esperando Ludmilla!
- Como sabe?
- Percebi. Bastou olhar.
- Foi Ludmilla quem o mandou?
- Não, mas estou sempre circulando por aí, encontro uns e outros, ouço e vejo uma coisa aqui, outra ali, e vou fazendo associações¹³⁸.

Entretanto, na página seguinte, somos confrontados por uma passagem que, ao mesmo tempo que reafirma o que vimos na passagem precedente, refuta-a, abrindo margem para a dubitabilidade:

- [...] Acostumei-me tão bem a não ler que não leio sequer o que me aparece diante dos olhos por acaso. Não é fácil: ensinam-nos a ler desde criança, e pela vida afora a gente permanece escravo de toda escrita que nos jogam diante dos olhos. Talvez eu também tenha feito certo esforço nos primeiros tempos para aprender a não ler, mas agora isso é natural para mim. O segredo é não evitar olhar as palavras escritas. Pelo contrário: é preciso observá-las intensamente, até que desapareçam¹³⁹.

Tal passagem compõe a resposta que a personagem dá ao Leitor quando este o indaga sobre o que ele lê. Por que para deduzir o que um completo desconhecido procura, basta olhar, mas para evitar reconhecer as palavras na superfície de uma página é necessário treino, um

¹³⁸ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 54.

¹³⁹ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 55.

processo de adaptação que envolve um “acostumar-se”? Por que as associações entre uma coisa aqui e outra ali são mais rápidas e aparentemente mais fáceis do que as associações daquilo que foi traduzido em escrita? Tudo isso revela a complexidade do ato de ler, ou melhor, de aprender a não ler. Pela ótica proposta por Irnerio, podemos afirmar que quem se submete ao processo de aprender a não ler precisa ler duas vezes já que a não leitura, nesse caso, requer uma leitura minuciosa, intensa, tão profunda que transcende o que se vê na página.

Assim, a não leitura que ele empreende seria ler o que foi gravado na superfície do papel e, ao mesmo tempo, “apagar” essa leitura, ou melhor, recolhê-la na mente, como uma potência, algo que está ali, disponível para tornar-se ou não ato. Por essa razão, podemos afirmar que a leitura/não leitura é uma faculdade. E que a personagem é um leitor em potência, uma vez que ele dá indícios de que sabe ler como a leitura é convencionalmente concebida, de que domina a faculdade da leitura, mas prefere não transformar em ato, ou melhor, subverte as formas de convertê-la em ato, como veremos no próximo capítulo deste trabalho, ao transformar os livros em esculturas. Por isso a negativa antes do substantivo “leitura” não deve ser entendida como uma recusa, uma negação. Devemos pensá-la sobretudo como uma marca daquela disponibilidade da potência de permanecer em potência ou transformar-se em ato.

Mas como atuar sobre essa disponibilidade? Com o risco de soarmos repetitivos, recordemos que Aristóteles concebe a teoria da potência do pensamento refutando a tese dos megáricos de que “a potência existe só no ato”¹⁴⁰. Para o filósofo grego, se essa afirmação fosse verdadeira significaria que a potência passaria sempre para o ato e se esgotaria nele. Um leitor, por exemplo, não poderia ser considerado leitor no momento em que ele não estivesse lendo em ato, assim como:

[...] não poderíamos considerar arquiteto o arquiteto mesmo quando não constrói, nem chamar médico ao médico no momento em que não está exercendo sua arte. Em questão, está, pois, o *modo de ser* da potência, que existe na forma de uma *hexis*, do domínio sobre uma privação. Existe uma forma, uma presença do que não é em ato, e essa presença privativa é a potência¹⁴¹.

É diante disso que ele propõe a nova perspectiva que considera toda potência de ser/fazer como uma potência de não ser/fazer. E tal proposta resolve a incongruência por ele apontada na tese dos megáricos, já que considera que o sujeito possuidor de uma potência *pode* tanto passá-la ao ato, como *pode não* passá-la ao ato sem, contudo, deixar de possuí-la. Essa disponibilidade para o “não” é o que Agamben chama “potência de não” ou “impotência” que, vale destacar, não

¹⁴⁰ Agamben. A potência do pensamento, p. 246.

¹⁴¹ Agamben. A potência do pensamento, p. 246.

significa ausência de potência, mas, precisamente, potência para o não, a força que freia a potência em sua passagem para o ato, resistência.

Quanto ao escultor do *Viajante*: a quê, exatamente, ele está resistindo quando se nega a ler? Aos percalços que a leitura impõe (como impôs ao Leitor)? Ao que se convencionou como conceito de leitura? Assim como “a existir se aprende”, assim como a ler se aprende, a não ler também se aprende, afinal, estamos falando de faculdades, potências disponíveis para serem apropriadas por meio do processo de aprendizagem e, após tal apropriação, serem *hexis*, que admitem tanto ser passadas ao ato, como não ser. Se toda potência é constitutivamente uma impotência, se todo *poder* ser/fazer vem acompanhado de um *poder não* ser/fazer, podemos afirmar que toda leitura traz em forma de *hexis*, de uma presença privativa, uma não leitura.

Ou seja, a leitura, na condição de faculdade, traz dois modos de ser: ela é em potência e em ato. É aquilo que se separa de si mesma e uma das partes é atribuída a um sujeito, denotando a *poiesis*, a produção na presença através da qual esse sujeito faz passar sua obra do não-ser ao ser e a *praxis*, a obra do vivente que se exprime imediatamente na ação. Enquanto a leitura em ato corresponde a essa *poiesis*, a leitura como potência, como faculdade, ou seja, como algo que é diferente do ler em ato, permanece como uma presença privativa, no *nous*. É a compreensão sobre essa dupla natureza da faculdade o que nos permite afirmar que Inerio é um leitor, apesar de a rubrica “não leitor” passar uma ideia contrária à primeira vista.

Mas, reiteramos, assim como a existir e a ler se aprende, a não ler também se aprende. Ao iniciarmos, no capítulo anterior, a discussão sobre as motivações de Inerio para assumir a não leitura como principal forma de interação com os livros, observamos que ele parece obter com essa não leitura não uma fuga da leitura, não apenas uma resistência à coação que a “escrita imposta” exerce sobre o sujeito, mas uma maneira de enfrentá-la, para se posicionar contra essa ideia de leitura que invade nossos sentidos obrigando-nos a operá-la. Por isso é preciso treinar os olhos para deixar de ver aquilo que vemos sem nos darmos conta. Aquela não leitura anexa à leitura existe como uma *hexis*, como uma potência. Quando o sujeito lê ela permanece em potência, quando o sujeito não está lendo, está exercendo sua *potência de não* ler. De uma forma ou de outra ela é em potência. A não leitura empreendida por Inerio, aquela que se deve aprender, é um ato, como a própria leitura.

Além do mais, como para existir não basta estar vivo, para ler não basta decodificar os caracteres impressos na superfície do papel. No ensaio “Como pinóquio aprendeu a ler”, publicado no livro *Notas para uma definição do leitor ideal* [-]¹⁴², Alberto Manguel discute

¹⁴² Não encontramos menção ao título original na edição MANGUEL, Alberto. *Notas para uma definição do leitor ideal*. Tradução Rubia Goldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

justamente a respeito disso. Ao analisar o processo de alfabetização pelo qual o célebre personagem de Carlo Collodi passa em *As aventuras de Pinóquio* [*Le aventure di Pinocchio*, 1881], ele constata que apenas o fato de Pinóquio aprender a ler não faz dele um leitor:

[...] acho que amei *As aventuras de Pinóquio* por serem aventuras de aprendizagem. A saga do boneco é a da educação de um cidadão, o velho paradoxo da pessoa que quer ser aceita na sociedade normal enquanto, ao mesmo tempo, tenta descobrir quem ela é na verdade, não como parece aos olhos dos outros, mas aos seus próprios. Pinóquio quer ser “um menino de verdade”, mas não um menino qualquer, não uma versão obediente e em miniatura do cidadão ideal. Pinóquio quer ser o que ele é por baixo da madeira pintada. Infelizmente (porque Collodi interrompe a educação de Pinóquio antes dessa epifania), ele não realiza seu desejo por completo. Pinóquio se transforma num bom garoto que aprendeu a ler, mas nunca chega a ser um leitor¹⁴³.

Isso porque, para ler não basta saber reconhecer o alfabeto, unir uma letra a outra, uma sílaba a outra, uma palavra a outra. Esses procedimentos criam mensagens, não reflexões, conjecturas, informações. Essas só serão engendradas se o sujeito se propor a buscá-las e ele só o fará se assumir uma posição de enfrentamento à passividade provocada pela leitura sentenciosa, afinal:

A linguagem pode permitir ao falante permanecer na superfície do pensamento, repetindo lemas dogmáticos e lugares comuns em branco e preto, transmitindo mensagens em vez de significados, pondo o peso epistemológico no ouvinte (como na frase “você sabe do que estou falando”). Ou pode ajudá-lo a recriar uma experiência, dar forma a uma ideia, explorar profundamente, e não apenas na superfície, a intuição de uma revelação¹⁴⁴.

Uma das razões pelas quais Irnerio resiste a essa leitura mecânica, convencional, dogmática, talvez seja justamente chamar a atenção para este fato. A atividade da leitura deve ultrapassar as convenções. E alguém preocupado demais com o texto, com a mensagem, talvez não se atente para as outras formas de leitura e de fruição que o objeto livro pode proporcionar. Como escultor de livros, alguém que utiliza o livro como materialidade e que, portanto, o explora de diferentes formas, ele consegue perceber as limitações e possibilidades da leitura textual e além texto. Talvez sua identificação como não leitor em meio a tantos leitores seja uma forma de se destacar e dar destaque para suas ideias e questionamentos sobre o ato de ler.

Será por isso que o Leitor se admira do fato de Irnerio usar os livros, não para ler, mas para fazer esculturas? Quem sabe o protagonista seja uma dessas figuras preocupadas em demasia com o texto, de modo que alguém que se recusa a lê-lo com tanta veemência e prefere dar-lhe outra utilidade exerce sobre ele tão grande fascínio, fazendo-o, assim, “tenta[r] imaginar

¹⁴³ Manguel. Como Pinóquio aprendeu a ler. In: *Notas para uma definição do leitor ideal*, p. 58.

¹⁴⁴ Manguel. Como Pinóquio aprendeu a ler, p. 61.

como o mundo, esse mundo repleto de escritas que nos circundam por todos os lados, pode parecer a alguém que aprendeu a não ler”¹⁴⁵.

Se, como vimos com Gurdulu e os aldeões da Curvaldia, não basta estar vivo para existir; se, como vimos com Pinóquio, não basta decodificar palavras para saber ler; com Innerio percebemos que, talvez, na verdade a questão não é tanto “aprender a não ler”, mas o que se faz com esse aprendizado. Sua não leitura não se distingue da dos demais apenas por ter sido apropriada por um processo de aprendizado, mas também, e sobretudo, por ser colocada em ato na prática, como uma maneira de subversão da leitura dogmática. Uma inoperosidade dessa leitura e do livro. Um deslocamento de seus respectivos usos previstos para usos possíveis. Processo sobre o qual nos aprofundaremos no próximo capítulo.

¹⁴⁵ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 55.

CAPÍTULO 3

“EU FAÇO COISAS COM OS LIVROS”: IRNERIO COMO ESCULTOR

O Bom, sem erguer os olhos do livro, continuava a recitar uma oitava depois da outra, com a intenção de enobrecer os costumes da moça tão rústica. Mas ela, que não acompanhava o fio da história e se aborrecia, quieta quieta incitou a cabra a lamber a meia cara do Bom e a pata a deitar-se em cima do livro. O Bom deu um pulo para trás e levantou o livro, que se fechou; e justamente naquele instante o Mesquinho saiu a golpe de trás das árvores, brandindo uma foice dirigida contra o Bom. A lâmina da foice encontrou o livro e o talhou de comprido em duas metades. A parte da costura ficou na mão do Bom e a parte do corte se espalhou em mil meias páginas pelos ares. O Mesquinho desapareceu a galope; sem dúvida tentara decepar a meia cabeça do Bom, mas os dois animais haviam aparecido na hora certa. As páginas de Tasso com as margens brancas e os versos cortados ao meio voaram ao vento e pousaram nos ramos dos pinheiros, nas plantas e nas águas das torrentes. Da beira de um morro, Pamela observava aquele esvoaçar branco e dizia:

— *Que lindo!*

Italo Calvino

Como pode o mesmo objeto, dependendo da maneira como é apresentado, suscitar diferentes reações no sujeito? É o que vemos acontecer com Pamela no primeiro romance da trilogia fantástica de Calvino. A moça teve o infortúnio de ser escolhida como alvo do amor do visconde Medardo que, tendo sido dividido por um canhão em duas metades nas quais se concentram inteiramente a maldade, de um lado, e a bondade, de outro, disputa consigo mesmo a atenção da moça. O Mesquinho, a metade má, sempre movido pela crueldade, vale-se de sua posição de poder para intimar a moça a se casar com ele. A metade boa, o Bom, em tudo oposta à outra, busca conquistá-la com amostras de bondade e generosidade despojadas. Pelo fato de o Bom ser completamente contrário à maneira com que o Mesquinho enxerga o mundo, este o vê como principal rival, razão pela qual arquiteta estratégias para eliminá-lo.

A passagem acima ilustra um desses planos malignos que, por pouco, não obteve êxito. Nosso interesse não reside, contudo, nessa rivalidade, mas na moça ou, mais ainda, em seu comportamento diante da leitura e do livro. Quando o Bom lê, com enlevo, buscando emocionar a moça e enobrecer sua rustiquez, ela se entedia, não presta atenção, se entrega a tarefas ociosas como catar piolhos e chutar pedras, tudo para que o tempo passe mais rápido. Em suma, ficar

parada ali ouvindo o outro ler aborrece. Assim, a moça incita seus animaizinhos a se lançarem contra o visconde, interrompendo-o na leitura e acabando com aquela situação tediosa.

A estratégia funciona. Na tentativa de esquivar-se da pata e da cabra, ele acaba fechando o livro, mas no mesmo instante o Mesquinho aparece e disfare um golpe de foice que talha o livro em duas metades. O alvo era a cabeça do Bom, mas tendo acertado o livro em vez da cabeça, ainda assim triunfa sobre o rival, já que o ato de despedaçar o livro em mil meias páginas que se esvoaçam prado afora encantou a moça como nenhum dos esforços de leitura do Bom, arrancando dela uma exclamação de admiração sincera e encantada: “Que lindo!”¹⁴⁶.

Escolhemos abrir o capítulo com essa passagem porque ela transmite uma ideia que não gostaríamos que se perdesse de vista: a diversidade de formas de ler, de interação com o livro. Há quem encontre prazer no texto, há quem encontre prazer na materialidade do livro, há aqueles que disfrutam simultaneamente de ambos. No *Viajante*, como já vimos no decorrer desta dissertação, temos no Leitor e em Irnerio amostras desses indivíduos.

Cabe à metade má talhar o livro (ainda que não tenha sido de propósito) e isso perturba a aura de sacralidade que parece envolver esse objeto. Também no *Viajante* observamos diferentes situações e motivações nas e pelas quais a materialidade do livro é tensionada e até mesmo alterada. Uma delas podemos notar quando o primeiro livro que o Leitor adquire é repentinamente interrompido por um erro de impressão. A frustração que o acomete é tamanha que ele é tomado por um impulso raivoso de destruição que seria capaz de relegar o livro ao não ser:

Você joga o livro no chão, poderia atirá-lo pela janela. Ainda mais se estivesse fechada, assim as lâminas da persiana trituriariam os cadernos incongruentes, e as frases, palavras, morfemas, fonemas se despedaçariam de tal forma que jamais poderiam recompor-se em discurso; você poderia arremessá-lo através do vidro, melhor ainda se este fosse do tipo inquebrável, porque aí o livro seria reduzido a fótons, vibrações ondulatórias, espectros polarizados; ou através da parede para que ele se esmigalhe em moléculas e átomos, passando entre os átomos do concreto armado, decompondo-se em elétrons, nêutrons, neutrinos, partículas elementares cada vez menores; ou ainda através do fio telefônico, para que se reduzisse a impulsos eletrônicos, a fluxo de informação, abalado por redundâncias e ruídos, e se degradasse numa entropia frenética. Você gostaria de arremessá-lo para fora da casa, do quarteirão, do bairro, do perímetro urbano, da administração provincial, do território nacional, do Mercado Comum, da cultura ocidental, da placa continental, da atmosfera, da biosfera, da estratosfera, do campo gravitacional, do sistema solar, da galáxia, do conjunto de galáxias, você gostaria de arremessá-lo para além do ponto-limite da expansão das galáxias, aonde o espaço-tempo ainda não chegou, onde o livro seria acolhido pelo não ser e pelo não ter sido, sem antes nem

¹⁴⁶ Calvino. *O visconde partido ao meio*, p. 76

depois, e se perderia na gravidade mais absoluta, garantida e inegável. Exatamente o que ele merece, nem mais nem menos¹⁴⁷.

Diante dessa reação do Leitor compreendemos que, para ele, a destruição do livro é uma medida, ainda que perversa, justificável para reparar um grande dano. A raiva causada pela interrupção do livro (perda da narrativa a ser lida) é tão grande que estimula uma atitude capaz de consumir todo o livro. Mas sendo o Leitor apaixonado pela leitura e pelos livros como é, tal atitude só figura no plano da cogitação. Logo mais, ele esfria a cabeça, a raiva diminui e assim consegue pensar em uma alternativa menos radical: dirigir-se até a livraria para trocar o volume defeituoso.

Tanto é verdade que essa revolta é apenas um rompante de frustração; quando ele se depara com qualquer forma de destruição deliberada de algum volume, fica espantado ou até mesmo incomodado. Quando visita a universidade em busca da continuação de uma das narrativas, por exemplo, e acaba no seminário de Lotaria, o Leitor se depara com uma dessas intervenções na materialidade do livro:

Você se aproxima de Lotaria, estende uma das mãos para as folhas soltas diante dela e pergunta:

— Posso? — Você procura apropriar-se do romance. Mas aquilo não é um livro, é um caderno rasgado. E o restante? — Desculpe, estou procurando as outras páginas, a continuação.

— A continuação?... Ah, mas aqui já existe o suficiente para um mês de discussão, não acha?

— Não era para discutir, era para ler.

— Olhe, os grupos de estudo eram muitos, e, como a biblioteca do Departamento Hérulo-Altaico só tinha um exemplar, resolvemos dividi-lo; foi uma partilha um tanto difícil, o livro foi despedaçado, mas creio ter conseguido a melhor parte¹⁴⁸.

Para o estudo basta um recorte, literalmente representado nesta passagem pelo despedaçamento do livro. O Leitor, que aspira a completude do romance, que é, inclusive, a razão pela qual ele passa por todas essas aventuras, não pode se conformar com apenas um caderno.

Outra passagem, ainda, na qual o livro aparece esfacelado para malgrado do Leitor, é quando ele vai parar na Ataguitânia, “[...] país em que tudo que seja falsificável é efetivamente falsificado”¹⁴⁹, em busca do paradeiro do tradutor Marana e, tão logo desembarca, tem o livro que lia durante o voo confiscado. Ainda no aeroporto é abordado por uma moça muito parecida com Lotaria, que promete guiá-lo na recuperação do livro. Logo é preso em uma emboscada, em companhia da moça e do taxista que os transportavam. Depois, é convocado pelos dirigentes

¹⁴⁷ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 33-34.

¹⁴⁸ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 95.

¹⁴⁹ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 216.

do presídio-modelo no qual fora encarcerado – um presídio que, diga-se de passagem, possui uma biblioteca-modelo com exemplares dos livros apreendidos pela polícia do Estado –, para dar um parecer sobre a leitura de um romance. A organização gostaria de testar a eficácia das máquinas de leitura que possuíam, comparando a leitura destas com a do Leitor.

No capítulo seguinte, o Leitor é enviado por essa organização para outra nação, Ircânia, para realizar uma operação. Lá é recebido por Arkadian Porphyritch, diretor-geral dos arquivos da Polícia do Estado. O Leitor pede ao diretor ajuda para encontrar o livro que ele perdera ao chegar na Ataguitânia, cuja posse ele quase obtivera, mas que, por um descuido da jovem Lotaria sob vários disfarces (Sheila, Alfonsina, Corinna, Gertrude, Alexandra, Ingrid), o exemplar foi destruído. Porphyritch assegura que o livro de Calixto Bandera, de interesse do Leitor, não está disponível, mas que consta em suas fichas que um autor proibido, Anatoly Anatolin, está prestes a terminar um livro para o qual já armaram um confisco. Uma vez que estivessem de posse do livro, trataria de conseguir um exemplar para o Leitor que ia poder constatar por ele mesmo se se tratava do mesmo livro, objeto de sua busca.

Ao saber disso, o Leitor trama um plano: contatar o escritor, adiantar-se aos agentes de Porphyritch e pegar ele próprio o romance com Anatolin, depois fugir em segurança tanto da polícia ircaniana quanto da ataguitana. E é ao colocar esse plano em prática que ele se vê mais uma vez diante do desmembramento do livro:

Um vento gelado varre os jardins públicos da capital da Ircânia. Você está sentado num banco à espera de Anatoly Anatolin, que deve entregar-lhe o manuscrito de seu novo romance, *Que história espera seu fim lá em baixo?*. Um jovem de longa barba loura, sobretudo preto comprido e boné de encerado senta-se a seu lado.

— Disfarce. Os jardins são sempre muito vigiados.

Uma sebe os protege de olhares estranhos. Um pequeno maço de folhas passa do bolso interno do sobretudo de Anatoly para o bolso interno da jaqueta que você está usando. Anatoly Anatolin tira outras folhas de um bolso interno do paletó.

— Precisei dividir as páginas entre os diferentes bolsos, para que o volume não desse na vista — ele diz, tirando um rolo de folhas de um bolso interno do colete. O vento arranca uma das folhas de entre seus dedos; ele se precipita para recolhê-la. Está para retirar do bolso de trás da calça outro maço de páginas, mas dois agentes à paisana surgem da sebe e o prendem¹⁵⁰.

Aqui o Leitor é indulgente com o desmembramento do livro, talvez por tratar-se de uma situação delicada, que exige máxima cautela e agilidade. Talvez, também, o livro ainda não tivesse assumido a forma de livro, mas, em todo caso, a história que continha foi entregue ao Leitor fragmentada em maços de páginas separadas. Também aqui a narrativa se perde porque,

¹⁵⁰ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 247.

antes de entregar todos os maços de páginas, o escritor é preso. Depois de passar repetidas vezes por essas buscas que o conduziam antes a uma frustração do que à continuação das narrativas, o Leitor atina para a biblioteca, “ancoradouro” no qual esperava que esses volumes se escondessem: “Que porto pode acolhê-lo com maior segurança que uma grande biblioteca? Certamente haverá uma na cidade da qual partiu e à qual retorna depois de uma volta ao mundo de um livro a outro”¹⁵¹. De fato, os encontra ali, mas para sua insatisfação nenhum está disponível para empréstimo. Mesmo quando a tolerância do Leitor com o despedaçamento do livro parece controversa, não podemos deixar de notar que ele se interessa muito mais pelo texto que o livro porta do que por sua materialidade. É a narrativa o objeto de seu prazer, e o livro só na medida que a contém.

Depois daquela crise de nervos que o fez desejar relegar o livro ao nada, o Leitor segue para a livraria para tentar trocá-lo. Lá ele descobre que o livro que estava lendo não era *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, e sim *Fora do povoado de Malbork*, de Tatiusz Bazakbal, conforme já vimos na introdução desta dissertação. O Leitor opta por descartar a leitura do *Viajante* e prosseguir com esse livro polonês que tanto o instigou. Volta para casa com o novo livro e, tão logo se prepara para retomar a leitura, surge um obstáculo: “[a]s folhas não foram cortadas – o primeiro obstáculo que se contrapõe a sua impaciência. Munido de uma boa espátula, você se apressa em penetrar os segredos dele”¹⁵². Ao separar as folhas e começar a ler, logo percebe tratar-se de um novo livro e não da continuação da leitura precedente. Esse desfiar das margens das páginas com a espátula corresponde a um gesto que altera a materialidade do livro ao ponto de alcançar sua “incorporeidade”, conforme transcrevemos a seguir:

Os prazeres que o uso da espátula reserva são táteis, auditivos, visuais e, sobretudo, mentais. Para avançar na leitura é preciso um gesto que atravesse a solidez material do livro e dê a você o acesso à substância incorpórea dele. Penetrando por baixo entre as folhas, a lâmina sobe impetuosa e abre um corte vertical numa fluente sucessão de talhos que investem contra as fibras uma a uma e as ceifam. Com uma crepitação hilária e amigável, o papel de boa qualidade acolhe esse primeiro visitante, que prenuncia inúmeras viradas de páginas impelidas pelo vento ou pelo olhar. A dobra horizontal apresenta maior resistência, especialmente quando é dupla, pois exige um movimento vagaroso em direção contrária – e ali o som é de uma laceração sufocada, com notas mais baixas. A borda das folhas se rompe, revelando o tecido filamentosos; um fiapo sutil – dito “encaracolado” – se destaca, suave como a espuma de uma onda. Abrir uma passagem com o fio da espada na fronteira das páginas sugere segredos encerrados nas palavras: você avança na leitura como quem penetra uma densa floresta¹⁵³.

¹⁵¹ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 256.

¹⁵² Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 39.

¹⁵³ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 48.

Não obstante os inúmeros prazeres que a cisão das páginas com a espátula pode suscitar, conforme descrito na passagem acima, o Leitor, amante do texto, da história, da novidade contida nos livros, desfruta do uso da espátula só o quanto basta para desobstruir a passagem das páginas e percorrê-las. Esses prazeres e encantos parecem passar despercebidos. Seu interesse reside na história e o livro é o invólucro que a contém: “Imerso na leitura, você movimentava maquinalmente a espátula no sentido longitudinal do volume: ainda nem leu todo o primeiro capítulo, mas já cortou até bem adiante”¹⁵⁴. O gesto provocado pelo uso da espátula é automático, irrefletido.

Seja por um impulso de raiva que faz cogitar a destruição do livro ou para acessá-lo sem restrições, no caso do Leitor; seja para atender um maior número de pessoas diante da escassez de volumes, no caso de Lotaria; seja para possibilitar o contrabando do livro proibido, no caso de Anatoly; ou como matéria prima para expressar sua arte, no caso de Irnerio; ou, ainda, por acidente, como foi com o Medardo Mesquinho; o fato é que a interferência na materialidade do objeto livro no *Viajante* mostra que, talvez, também a “destruição” desse objeto faz parte de sua vida e permite ao sujeito dessa destruição deleitar-se com ele. Neste capítulo vamos discutir justamente a respeito desta questão, principalmente em Irnerio que, recordamos, é o objeto do nosso estudo.

3.1 “Não é para ler. É para fazer”: considerações sobre a laceração do livro

É natural que o Leitor não se entenda com a destruição dos livros. Ele está constantemente no encalço de um romance incompleto e, em alguns casos, essa incompletude se deve precisamente ao despedaçamento deliberado do livro. Se por um lado, para o Leitor, é difícil lidar com intervenções na materialidade do livro, por outro lado, quando se trata de pessoas que não têm reverência pela leitura, pelo texto que o livro carrega, como Lotaria, Marana ou Irnerio, essa laceração do objeto não causa incômodo ou espanto; ao contrário, eles fazem dela sua principal forma de contato com ele: Lotaria, quando aproveita do texto somente algumas palavras selecionadas para submetê-las a um computador, dispensando a leitura do livro; Marana, quando embaralha as narrativas enxertando cadernos de um livro em outros com os quais não tem relação; Irnerio, quando utiliza o livro como material para a produção de suas esculturas.

¹⁵⁴ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 48.

Mas despedaçar o livro não significa inutilizá-lo. Vide o efeito que o golpe do Mesquinho produziu em Pamela: um esvoaçar de mil meias páginas que caíam pelo prado, levadas pelo vento. Um espetáculo visual que, sem exigir os esforços comumente ligados ao ato da leitura – sentar-se confortavelmente em posição e local adequados para olhar o texto, decodificá-lo, transformar os caracteres em mensagens e estas em informação –, provocou na moça o deleite. Desmembrado ou inteiro, completo ou incompleto, o livro continua sendo livro. Talvez esse entendimento, que está no âmago do conceito de inoperosidade que já evocamos em alguns momentos, mas sobre o qual nos aprofundaremos aqui, é o que nos permite afirmar que Iriarte lê de alguma forma, na medida em que dribla a obrigatoriedade de ler segundo determinado modelo de leitura ao recorrer a outras formas de desfrutar do livro, ao levar sua não leitura ao ato.

No ensaio “O corpo glorioso”, Agamben se propõe a refletir sobre os usos possíveis do corpo humano tomando como paradigma o corpo glorioso, ou seja, o corpo terreno ressuscitado no paraíso. Após traçar algumas aporias com as quais os teólogos se debatem para tentar explicar qual forma o corpo terreno assumiria no paraíso, Agamben chega ao problema que nos interessa particularmente, na medida em que lança luz sobre o conceito de inoperosidade: a fisiologia do corpo glorioso. Uma vez que este seria uma espécie de simulacro do corpo vegetativo, alguns órgãos e humores¹⁵⁵ só seriam preservados na ressurreição para manter a perfeição da natureza humana. Em outras palavras, alguns órgãos deixariam de possuir utilidade. Trata-se especificamente dos órgãos do sistema reprodutor e do sistema nutritivo.

Segundo Agamben, para tentar justificar a preservação desses órgãos, uma vez que eles não teriam utilidade no paraíso, os teólogos¹⁵⁶ dedicados a tal questão propõem uma separação entre o órgão e sua função:

A finalidade dos órgãos, como a de todo instrumento, é a sua operação; mas isso não significa que, se a operação não se realiza, o instrumento se torne vão (*frustra sit instrumentum*). O órgão ou o instrumento que foi separado da sua operação e permanece, por assim dizer, em suspensão adquire, exatamente por isso, uma função ostensiva, exibe a virtude correspondente à operação suspensa¹⁵⁷.

Nesse sentido, ainda que o “objetivo” daqueles órgãos, isto é, a coisa para a qual os órgãos servem, tenha sido suprimido no corpo glorioso por ferir a perfeição e estabilidade humana que

¹⁵⁵ Considere-se aqui “sangue, leite, bilis negra, suor, esperma, muco, urina” (Agamben, 2021c, p. 140). Agamben esclarece que, dentre esses humores, os estranhos à perfeição do indivíduo e os que possuem apenas a função de conservar a espécie não ressuscitarão no corpo glorioso. Logo, os órgãos através dos quais afluem não possuirão função.

¹⁵⁶ Agamben dá ênfase para Tomás, mas não especifica se se trata de Tomás de Aquino.

¹⁵⁷ Agamben. O corpo glorioso. In: *Nudez*, p. 141-142.

a glória aspira, os órgãos continuam lá, atendendo a uma função ostensiva, ou seja, de chamar atenção, de exibir a potência e a virtude daquela função que ficou em suspenso. A isso se deve a preservação desses órgãos mesmo que eles pareçam inúteis. Afinal de contas,

Como na publicidade ou na pornografia os simulacros das mercadorias ou dos corpos exaltam os seus atrativos na mesma medida em que não podem ser usados, mas apenas exibidos, as partes sexuais deixadas girando no vazio mostram a potência ou a virtude da procriação. O corpo glorioso é um corpo ostensivo, cujas funções não são executadas, mas mostradas; a glória é, nesse sentido, solidária da inoperosidade¹⁵⁸.

Na sequência dessa passagem, Agamben adentra com maior profundidade no conceito de inoperosidade. Ao invocar a obra *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger, o filósofo italiano demonstra a natureza da inoperosidade:

Em *Ser e Tempo*, os instrumentos fora de uso – por exemplo, um martelo quebrado, portanto inoperoso – saem da esfera concreta da *Zuhandenheit*, do estar-à-mão, sempre pronto para um uso possível, para entrar na esfera da *Vorhandenheit*, da mera disponibilidade sem objetivo. Esta não significa, porém, um outro uso do instrumento, mas simplesmente o seu estar presente fora de todo uso possível, que o filósofo assimila a uma concepção alienada e, hoje, dominante do ser¹⁵⁹.

Depreendemos, pois, que o “estar-à-mão”, o estar “sempre pronto para um uso possível” são qualidades de instrumentos em pleno funcionamento, em perfeito estado. Ao passo que os instrumentos quebrados e aparentemente inutilizados são identificáveis por sua “mera disponibilidade sem objetivo”, que não significa outro uso para o instrumento, mas um “estar presente fora de todo uso possível”. Em outras palavras, a inoperosidade enquanto condição do instrumento fora de todo uso possível é aquela exibição que, justamente por colocar a função do instrumento em suspenso, faz com que ele assuma uma função ostensiva, que diz respeito não à execução e sim à exibição; que exibe a potência e virtude da função obliterada.

Entretanto, a descoberta de novos usos para instrumentos fora de uso consiste, também, em um aspecto da inoperosidade. É o que vemos avançando algumas páginas na leitura do ensaio, nas quais Agamben apresenta-nos a “teoria da técnica” formulada pelo filósofo alemão Alfred Sohn-Rethel, entre 1924 e 1926. Na época em que viveu em Nápoles, Sohn-Rethel observara a relação que os napolitanos entreteciam com seus objetos, donde lhe veio a concepção dessa teoria, afinal, percebera que para eles “as coisas só começam a funcionar quando são inutilizáveis”¹⁶⁰. Daí resulta sua percepção de que os napolitanos só começavam a

¹⁵⁸ Agamben. O corpo glorioso, p. 142.

¹⁵⁹ Agamben. O corpo glorioso, p. 142.

¹⁶⁰ Agamben. O corpo glorioso, p. 143.

usar verdadeiramente os dispositivos quando estes já não possuíam utilidade e que esse comportamento inusitado encerra um “paradigma tecnológico”, segundo o qual

[...] a verdadeira técnica começa tão logo o homem é capaz de opor-se ao automatismo cego e hostil das máquinas e aprende a deslocá-las em territórios e usos imprevisíveis, como um rapaz que numa rua de Capri havia transformado um motorzinho quebrado de uma moto num aparelho de bater natas. O motorzinho continua, aqui, de algum modo, a funcionar, mas em vista de novos desejos e de novas necessidades; a inoperosidade não é deixada a si mesma, mas torna-se a passagem ou o “abra-te, sésamo” de um novo uso possível¹⁶¹.

A propósito desse aspecto da inoperosidade, essa passagem para um novo uso possível, colhemos um belo exemplo em *As cidades invisíveis*: a cidade Clarisse. Coincidentemente ou não Clarisse é evocada como “cidade gloriosa”¹⁶² e, como vimos há pouco, “a glória é [...] solidária da inoperosidade”¹⁶³. Talvez seja por essa razão que vemos emergir de uma Clarisse em decadência uma nova cidade, toda feita de pedaços da antiga que, por isso, permanece ali, ainda que sob uma nova forma:

Nos séculos de degradação, a cidade, esvaziada por causa das pestilências, reduzida em estatura por causa do desabamento de traves e cornijas e do desmoronamento de terras, enferrujada e bloqueada por negligência ou férias dos funcionários da manutenção, repovoava-se lentamente com hordas de sobreviventes emersos de sótãos e covas como férvidos ratos movidos pelo afã de revolver e roer e que ao mesmo tempo se reuniam e se ajeitavam como passarinhos num ninho. Agarravam-se a tudo o que podia ser retirado de onde estava e colocado em outro lugar com uma outra utilidade: as cortinas de brocado terminavam por servir de lençóis; nas urnas cinerárias de mármore, plantavam manjerição; as grades de ferro batido arrancadas das janelas dos gineceus eram usadas para assar carne de gato em fogo de lenha marchetada. Montada com os pedaços avulsos da Clarisse imprestável, tomava forma uma Clarisse da sobrevivência, repleta de covis e casebres, córregos infectados, gaiolas de coelhos. Todavia, não se perdera quase nada do antigo esplendor de Clarisse, estava tudo ali, apenas disposto de maneira diversa mas não menos adequada às exigências dos seus habitantes¹⁶⁴.

Não parece, esta descrição de Clarisse, elucidativa do conceito de inoperosidade? No entanto, esta passagem evidencia, ainda, uma outra face da inoperosidade, intimamente ligada à concepção advinda do paradigma tecnológico sugerido por Sohn-Rethel e que está tão mais próxima da ideia de “gambiarra” apontada por Pedro Meira Monteiro no texto “A gambiarra como destino”¹⁶⁵, que nos permite aproximar a realidade do jovem de Nápoles – que

¹⁶¹ Agamben. *O corpo glorioso*, p. 143-144.

¹⁶² Calvino. *As cidades invisíveis*, p. 98.

¹⁶³ Agamben. *O corpo glorioso*, p. 142.

¹⁶⁴ Calvino. *As cidades invisíveis*, p. 98-99.

¹⁶⁵ Em seu ensaio, partindo da indagação sobre o que fazemos com o que temos à mão e como lidamos com a porcaria que somos, Monteiro toma a declaração de Daniela Thomas – codiretora artística do espetáculo de

transformou o motor quebrado da moto em um aparelho para bater natas – e dos moradores de Clarisse – que reconstróem a cidade a partir de seus destroços – do povo brasileiro que, assim como nos dois exemplos, precisa, muitas vezes, se virar com o que tem para suprir suas necessidades. Para além de uma exibição de funções em suspenso ou de um novo uso para um produto fora de uso, a inoperosidade emerge, nesse sentido, como uma espécie de gambiarra, de “espaço que se estabelece entre a ordem e a desordem, entre a contenção e a soltura diante do peso da norma”¹⁶⁶, nas palavras de Monteiro (2018); um fazer o que se pode com o que se tem à mão, em última instância.

Não é precisamente essa a postura de Innerio em relação aos livros, a qual vimos rememorando em cada parte deste trabalho: um equilibrismo entre ordem e desordem, contenção e soltura diante do peso da norma? Nesse caso não se trata de prover a subsistência, não se trata de valer-se da inoperosidade para enfrentar a pobreza, como nos outros exemplos, mas de mostrar o potencial da obra de arte no enfrentamento da norma. Levando em consideração as facetas do Bartleby-não leitor-escultor de Calvino, facetas que apontamos nos capítulos anteriores e estendemos ao presente capítulo e que consistem em um leitor acometido pela síndrome de Bartleby, um leitor que *prefere não ler* não por incapacidade, mas porque não deseja, podemos dizer que a sua forma de desfrutar dos livros se dá pelas vias da inoperosidade. E isso não significa apenas a suspensão do uso previsto e a abertura a novos usos para o objeto livro, mas significa, também, a apropriação desse objeto em seu discurso e em suas críticas contra as normas pré-estabelecidas para o uso do livro.

Já vimos neste trabalho que Innerio está sempre à procura de livros, mas não é para ler, é para fazer coisas. Devemos considerar, no entanto, em virtude dos aspectos da inoperosidade

abertura dos jogos Olímpicos, sediados no Rio de Janeiro em 2016 – como ponto de partida e desagua na produção artística de Hélio Oiticica para, ao final, estabelecer uma aproximação entre os dois artistas uma vez que “[...] certa poética da precariedade e do cotidiano preside as reflexões sobre a forma em ambos os casos”. (Monteiro, 2018, p. 218). Assim, refletindo sobre a produção de Thomas e Oiticica, Monteiro (2018, p. 218-220) declara: “É verdade que a metáfora da gambiarra sugere a leveza irresponsável das soluções temporárias, o que está distante da concentração e da ética do trabalho que, afinal, levam à experimentação formal presente em Oiticica e também na montagem de um espetáculo como a abertura da Olimpíada. É claro também que o luxuoso painel olímpico montado em 2016, em meio à crise aguda do país, não deixa de ser uma grande alegoria, enquanto o trabalho de Hélio Oiticica parece se afastar de qualquer explicitação do sentido. Mas em ambos os casos é razoável supor que se está enfrentando a precariedade num nível igualmente profundo: é com materiais do dia a dia que se criam novas sensações que levam à releitura do mundo numa chave lúdica, como se o universo inteiro pudesse iluminar-se instantaneamente por meio da arte. Assim postulada, a redescoberta do mundo refuta o racionalismo extremado e o planejamento férreo, aproximando o artista dos dilemas sociais que, ao fim e ao cabo, nunca deixaram de tentá-lo, fornecendo-lhe o que é, de fato e de direito, o seu barro”. A gambiarra funciona, pois, como uma ferramenta para enfrentar a precariedade, no âmbito prático ou artístico, uma vez que permite desenvolver o potencial de objetos triviais inutilizáveis, extraíndo deles um novo uso, uma nova função; assim como na inoperosidade. Para um maior aprofundamento dessas reflexões, recomendamos a leitura do ensaio na íntegra.

¹⁶⁶ Monteiro. A gambiarra como destino, p. 197.

que acabamos de ver, que o livro não deixará de existir nas mãos do jovem escultor, por mais que ele o talhe, desmembre, enrijeça, despedace, oblitere... o livro continuará ali, mas a sua função tradicional, a leitura, estará em suspenso, e o livro passará a ter como função inelutavelmente a ostensividade que, por conseguinte, será apreciada por aqueles que visitarem as exposições nas quais Irnerio exhibirá suas obras.

Devemos ter em conta, ainda, que a inoperosidade à qual Irnerio submete o livro diz respeito tanto ao paradigma teológico do corpo glorioso (que encerra a exibição da potência do instrumento) quanto ao paradigma técnico da filosofia do quebrado (que aponta para os novos usos aos quais o instrumento se abre), na medida em que os livros que ele utiliza para a produção de esculturas não estavam fora de uso, afinal, ele os obtém na casa da amiga Ludmilla, a leitora mais assídua do romance inteiro, e certamente não temos os meios para afirmar que Irnerio escolhia os livros da “parte morta” que o Leitor apontara na biblioteca da leitora, já que ele se mostra muito criterioso e exigente com os livros apropriados para esculpir.

Assim como os órgãos do corpo glorioso terão a função ostensiva de exhibir a potência e a virtude da função em suspenso; assim como na publicidade e na pornografia o produto e corpo não são “utilizados”, mas exibem a potência e a virtude daquele produto, daquele corpo; e assim como os moradores de Clarisse percebem os objetos fora de uso e, por enxergarem neles a potência, atribuem-lhes outros usos, segundo suas necessidades; Irnerio separa o livro da leitura e atribui a ele novas funções. O livro deixa de ser apenas para ler e passa a ser utilizado também para fazer coisas; assim ele se explica ao Leitor quando este questiona sua busca por livros na casa de Ludmilla, já que se apresentara anteriormente como alguém que não lê:

— Estou procurando um livro — diz Irnerio.
— Pensei que você não lesse nunca.
— Não é para ler. É para fazer. Eu faço coisas com os livros. Alguns objetos. É, obras: esculturas, quadros, como quiser chamá-los. Já fiz até uma exposição. Fixo os livros com resina, assim eles ficam do jeito que estiverem, fechados ou abertos. Ou então lhes dou formas, os esculpo, abro buracos por dentro. Os livros são ótimo material para ser trabalhado, dá para fazer muitas coisas com eles¹⁶⁷.

Curioso perceber a quantidade de interações que o jovem obtém com o livro uma vez que torna a leitura inoperante. Ao fixar as páginas do livro com resina, ao abrir-lhe buracos, ele acaba impossibilitando a leitura do texto que o livro veicula. Uma vez que a coisa para a qual o livro foi feito fundamentalmente está fora de campo, outras funções imprevistas, mas nem por isso impossíveis ou desimportantes, pululam e o objeto se multiplica, desdobra-se em possibilidades.

¹⁶⁷ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 152-153.

Aqui se delinea uma questão muito importante da qual Agamben também se ocupará: a relação entre impotência e inoperosidade. Seria obra do acaso o fato de Innerio recusar a leitura para dar ao livro um outro uso? Ou estaria ele ciente de que, para explorar as possibilidades de interação com o livro, ele necessitava antes de mais nada arrancá-lo do seu uso previsto? No ensaio “O que é o ato da criação?”, Agamben retoma uma conferência de mesmo título, proferida por Gilles Deleuze em Paris, no ano de 1987, cujo argumento se pauta em considerar os atos de criação como atos de resistência. Partindo de um método particular de investigação, Agamben se propõe a interrogar o que ficou “não dito” na conferência de Deleuze para dar-lhe continuidade.

Diante disso, após perceber que o emprego do termo “resistência” por parte de Deleuze não assume nenhum significado além da usual ideia de *oposição a* uma força, por exemplo, Agamben persegue o objetivo de compreender o que essa resistência significa em relação ao ato de criação. A partir disso, ele retoma os conceitos de potência e impotência em Aristóteles, bem como a ambivalência da potência, *de poder* e *de poder não*, que estabelece a essência da potência humana, conforme já vimos neste trabalho.

Há, em cada ato de criação, algo que resiste e se opõe à expressão. Resistir, do latim *sisto*, significa etimologicamente “deter, manter parado”, ou “deter-se”. Esse poder que detém e mantém a potência no seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não. A potência é, portanto, um ser ambíguo, que não só pode tanto uma coisa quanto o seu contrário, mas também contém em si uma resistência íntima e irreduzível¹⁶⁸.

Com essa resistência interna à potência em mente, Agamben decide explorar mais de perto a ação da resistência no ato de criação até chegar ao ponto que nos interessa: o “nexo essencial” que ele diz existir entre impotência e inoperosidade (e que acreditamos que possa nos ajudar, em alguma medida, a situar o comportamento de Innerio em relação aos livros)

A potência-de-não não é outra potência ao lado da potência-de-: é sua inoperosidade, o que resulta da desativação do esquema potência/ato. Ou seja, existe um nexo essencial entre potência-de-não e inoperosidade. [...] a potência-de-não, suspendendo a passagem ao ato, torna a potência inoperante e a exhibe como tal. Poder não cantar [por exemplo] é, acima de tudo, uma suspensão e exibição da potência de cantar que não resvala simplesmente para o ato, mas volta-se para si mesma. Não existe, em suma, uma potência de não cantar que preceda a potência de cantar e deva, portanto, anular-se para que a potência possa realizar-se no canto: a potência-de-não é uma resistência interna à potência, que impede que esta se esgote simplesmente no ato e a impele a voltar-se para si mesma, a fazer-se *potentia potentiae*, a poder a própria impotência¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Agamben. O que é o ato de criação?, p. 66.

¹⁶⁹ Agamben. O que é o ato de criação?, p. 72-73.

Da mesma forma, quando Irnerio assume sua impotência, isto é, sua potência de não ler, ele está, no mesmo gesto, tornando a leitura inoperante e exibindo-a como tal. Assim como o poder não cantar do exemplo supracitado é uma exibição da potência de cantar, o poder não ler é uma exibição da potência de ler e o “não copiar” de Bartleby é uma exibição da potência de copiar. Por isso podemos contestar a declaração de Irnerio de que ele é um não leitor (se não leitor for compreendido como aquele que não lê em absoluto). Seguindo o mesmo raciocínio, o “poder não ser lido” é uma exibição da potência do livro de ser lido, que não resvala para o ato, mas volta-se para si mesma e exhibe-se. Nessa exibição ela se faz presente no ato por ostensão. E é sobre esse caráter da potência de manter-se no ato que nos deteremos na próxima seção.

3.2 Essa criatura híbrida chamada “obra”

No ensaio “Do livro à tela: o antes e o depois do livro”, Agamben parte do curso “A preparação do romance” ofertado por Roland Barthes no Collège de France como pretexto para discutir aquilo que ele anuncia como tema de seu texto: o “antes da criação”, a matéria e os processos que antecedem a obra, especificamente, o livro, uma vez que este era o objeto de discussão de Barthes no curso que ele logo abandonou em favor dos *haiku* japoneses, antecipando a complexidade do tema. Conforme explica Agamben, esses processos que antecedem o livro não encontram estatuto legítimo nem *layout* específico em nossa cultura porque pesa sobre ela o paradigma teológico da criação divina que procede de um *creare ex nihilo*, isto é, trata-se de uma criação “que não só não é precedida de matéria, mas se realiza instantaneamente, sem hesitações nem reconsiderações, por um ato gratuito e imediato de vontade”¹⁷⁰. Ou seja, o Deus cristão não recorreu a rascunhos ou anotações para criar o universo; apenas criou. Tomando essa consideração como exemplo, a cultura não abona os inúmeros processos que antecedem a criação.

A razão pela qual Agamben se propõe a essa investigação é “pôr em questão o modo como costumamos pensar não apenas o ato de criação, mas também a obra acabada e o livro em que esta ganha forma”¹⁷¹. Assim, após explorar alguns desses processos que antecedem a obra (rascunhos, anotações), logo a percebe como uma espécie de fragmento de uma obra potencialmente infinita. E, se a obra é vista como fragmento, é certo afirmar que ela possui não somente um antes, mas também um depois, tão obscuro e pouco estudado quanto aquele, nas

¹⁷⁰ Agamben. Do livro à tela: o antes e o depois do livro. In: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*, p. 112.

¹⁷¹ Agamben. Do livro à tela: o antes e o depois do livro, p. 114.

palavras de Agamben. Uma vez que estamos tratando aqui das atividades de Irnerio, cujos gestos estão atrelados ao destino de um livro “acabado”, interessa-nos precisamente esse “depois” da obra.

Ao resgatar o contexto histórico do livro, Agamben chama atenção especial para a “página”. Para o filósofo italiano, nos concentramos tanto na revolução provocada pela passagem do *volumen* (formato em rolo) para o *codex* (formato atual do livro impresso – códice), que muitas vezes não nos apercebemos da importância do elemento que caracteriza essa mudança:

Com o códice, passa a existir algo absolutamente novo, ao qual estamos tão habituados que esquecemos a importância decisiva que teve na cultura material e espiritual e, até mesmo, no imaginário do Ocidente: a página. O desenrolamento do volume deixava à mostra um espaço homogêneo e contínuo, preenchido por uma série de colunas de escrita justapostas. Esse espaço contínuo, no códice – ou aquilo que nós hoje chamamos de livro –, é substituído por uma série descontínua de unidades claramente delimitadas – as páginas –, nas quais a coluna preta ou púrpura da escrita é emoldurada de todos os lados por uma margem branca. O *volumen*, perfeitamente contínuo, abarcava todo o texto como o céu abarca as constelações nele inscritas; a página, unidade descontínua e encerrada em si mesma, separa, a cada vez, um elemento textual do outro, que o olhar apreende como um todo isolado que deve desaparecer fisicamente para permitir a leitura da página seguinte¹⁷².

Para além de todas as facilidades e benefícios que as páginas trouxeram para a leitura (“melhor manuseio, possibilidade de isolar e achar com muito mais facilidade qualquer trecho do texto e, graças à multiplicação das páginas, maior capacidade de conteúdo”¹⁷³), contribuindo, assim, com o triunfo do *codex* sobre o *volumen*, Agamben aponta um valor simbólico atribuído à página que conseguimos associar diretamente com o comportamento de Irnerio em relação à leitura e ao livro:

O que o livro da vida ou do mundo põe à mostra, ao abrir-se, é sempre a página, escrita ou com iluminuras: em contrapartida, a página em branco torna-se o símbolo – angustiante e, ao mesmo tempo, fecundo – da pura possibilidade. Aristóteles, em seu tratado sobre a alma, compara a potência do pensamento a uma tábua, na qual nada ainda está escrito e tudo pode ser escrito: na cultura moderna, a página em branco simboliza a pura virtualidade da escrita, diante da qual o poeta ou o romancista invocam desesperados a inspiração que permitirá traduzi-la em realidade¹⁷⁴.

Não é justamente isso o que Irnerio faz? “Tornar a página branca” ao olhá-la determinado a não enxergar o que está escrito e, com esse movimento, restituí-la à condição de símbolo da potência, ao estado de matéria? E por falar em matéria, Agamben aponta uma proximidade

¹⁷² Agamben. Do livro à tela: o antes e o depois do livro, p. 129.

¹⁷³ Agamben. Do livro à tela: o antes e o depois do livro, p. 129-130.

¹⁷⁴ Agamben. Do livro à tela: o antes e o depois do livro, p. 131.

etimológica entre os termos “livro” e “matéria”, o que torna as ações de Irnerio ainda mais ponderadas:

A palavra “livro” vem de um termo latino que na origem significa “madeira, cortiça”. Em grego, o termo para “matéria” é *hyle*, que significa “madeira, floresta” – ou, como traduzirão os latinos: *silva* ou *materia*, que é o termo para madeira como material de construção, distinto de *lignum*, que é a lenha, madeira para queimar. Para o mundo clássico, todavia, a matéria é o lugar da possibilidade: ela é, aliás, a possibilidade pura, o “sem forma” que pode receber ou conter todas as formas, sendo a forma, de algum modo, o seu vestígio. Em outras palavras, na imagem de Aristóteles que mencionamos: a página em branco, a tábula para escrever, sobre a qual tudo pode ser escrito¹⁷⁵.

Uma vez que torna o livro inoperante, uma vez que o isola de todo uso possível e o contempla como tal, Irnerio pode apropriar-se dele como matéria, abri-lo em possibilidades, moldá-lo para assumir diferentes formas. Não à toa a página, em particular, ganha certo destaque na escultura de Irnerio, conforme podemos perceber na passagem privilegiada do romance que nos dá a ver (ou melhor, imaginar) uma obra assinada por ele:

A página cujo canto você dobra para marcá-la se estende sobre um dos lados de um paralelepípedo compacto, colado, envernizado com uma resina transparente. Uma sombra chamuscada, como a de uma chama que escapa do interior do livro, faz ondular a superfície da página e abre uma sucessão de camadas como nós num corte de madeira¹⁷⁶.

Eis o livro tomado como matéria, coisa possível apenas quando o jovem artista desautomatiza seu olhar e passa a enxergá-lo como tal; desloca-o de seu uso previsto de modo que possa contemplá-lo em sua potencialidade, como página em branco, como tábula para escrever na qual nada ainda está escrito e tudo pode ser escrito, como “sem forma”. Por isso ele fixa o olhar no texto até ele desaparecer. Mas essa “desaparição” é abstrata. Não é que os caracteres se “desinscrevem” da página de tanto ele olhar, mas vão simplesmente assumir uma função ostensiva; vão desviar o foco de si mesmos, que agora estão em suspenso, para exibir a pura potência da página como suporte material do texto. É dessa potencialidade que Irnerio se vale para transformar os livros em esculturas. É ela o que sintetiza as formas com que interage com o livro que discutimos até aqui – ignorar a leitura, esculpir usando livros. Se a recusa à leitura do texto é um “apagamento” que restitui ao livro a condição de matéria, de página em branco, a transformação dessa matéria em escultura é a escritura de uma nova história para esse objeto, história que será lida por aqueles que leem não como quem lê um texto qualquer, mas como quem aprende a não ler e, portanto, lê além.

¹⁷⁵ Agamben. Do livro à tela: o antes e o depois do livro, p. 132-133.

¹⁷⁶ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 162.

Mas é necessário salientar que quando a potência passa para o ato ela não deixa de ser em potência para se assumir como ato, ela é uma potência *em* ato. Isso significa que no ato há um resíduo, por assim dizer, de potência. A passagem escolhida como epígrafe que encabeça esta dissertação consiste justamente em destacar essa potência que não desaparece no ato, mas que se mantém suspensa nele e por isso caracteriza a verdadeira obra. Afinal de contas, no ensaio “*Opus alchymicum*”, Agamben vai dizer justamente que “a potência, o princípio criativo não se esgota na obra em ato, mas continua a viver nela [...]”¹⁷⁷.

Se a potência não desaparece no ato, mas se mantém e “dança” nele, é porque ela não foi eliminada, apenas tornada inoperante, ou seja, impedida de se esgotar no ato, compelida a voltar sobre si mesma e se expor à contemplação. Se a matéria é puramente potência, assim como a página branca e a tábula de Aristóteles, para que o livro possa ser utilizado como matéria ele precisa antes ser restituído à condição de potência. O livro traz à luz a página, e esta foi feita para dar suporte ao texto, para ser lida. Ao recusar a leitura do texto que a página veicula, Irnerio restitui o livro à condição de matéria, de potência. Como potência, como instrumento fora de uso, ele é exibido e aberto em possibilidades. Assim, ele consegue fazer uso do livro como material para a construção de esculturas e dar a ele a forma que quiser; consegue apropriar-se dele em seu discurso e nas críticas que pretende transmitir por intermédio de sua arte. Mas a leitura não foi excluída, ela permanece ali, em suspenso.

A potência nunca desaparece no ato, se mascara nele; e o fato de Irnerio exibir o livro como potência demonstra isso. Quando a matéria se tornou livro, páginas escritas, ela não deixou de existir para dar lugar ao objeto no qual ela se transformou. Ela continuou presente nele, como parte constituinte dele. Da mesma forma, quando o livro é utilizado como matéria para a produção de objetos artísticos ele não deixa de existir como livro para dar lugar à escultura: ele passa a existir nela, como parte integrante dela. Ainda, da mesma forma, quando qualquer potência se transforma em ato, ela não deixa de existir para dar lugar a esse ato. Ela continua existindo como a “matéria” que o originou, portanto, ganha nova existência nele. Esse resto de potência que sobrevive no ato é sua essência.

E se a potência é intrínseca ao ato, ela está no cerne da atividade humana, não somente no princípio formal, como na forma mesma. Nesse sentido, esse caráter da potência que não desaparece, mas que entra em suspensão no seu trânsito para o ato, está diretamente ligado à produção humana. No texto “A privação é como um rosto”, Agamben investiga este fazer interrogando-se o que significa considerar que o homem tem sobre a terra um estatuto poético.

¹⁷⁷ Agamben. *Opus Alchymicum*, p. 164.

Vale ressaltar que essa interrogação surge após ele expor uma concepção de “poesia” que abarca todo *fazer* do homem e não apenas o fazer artístico, afinal, conforme ele esclarece, para os gregos a arte não é um fazer particular que designa apenas a atividade artística, mas uma categoria que abarca todo o fazer do homem:

Toda vez que algo é pro-duzido, isto é, levado da ocultação e do não ser à luz da presença, tem-se [...] pro-dução, poesia. Nesse amplo sentido originário da palavra, toda arte – e não apenas aquela que se serve da palavra – é poesia, pro-dução na presença, assim como é [poesia] a atividade do artesão que fabrica um objeto. Também a natureza [...] enquanto nela toda coisa se conduz à presença espontaneamente, tem o caráter da [poesia]¹⁷⁸.

Conforme esclarece Agamben, Aristóteles considerava, no entanto, que aquilo que advém da natureza tem em si mesmo o princípio do ingresso na presença. Já aquilo que não vêm à luz pela natureza faz seu ingresso na presença através da atividade produtiva do homem, que por sua vez se traduz pela técnica. Ou seja, a coisa que não “é” por natureza, é pro-duzida (isto é, entra na presença) por meio da técnica. E a técnica “[...] era o nome que designava unitariamente tanto a atividade do artesão que forma um vaso ou um utensílio, quanto a do artista que plasma uma estátua ou escreve uma poesia”¹⁷⁹. Nesse sentido, fazer um vaso ou utensílio, pro-duzir uma estátua ou poesia, são atividades que têm em comum o caráter da “poesia”: o ingresso na presença, que é a condução de um não ser para o ser, por intermédio da técnica e que por isso se distingue da natureza.

Mas deixando a concepção unificante dos gregos e passando à nossa época, Agamben coloca em debate a cisão dessa atividade produtiva. Segundo argumenta o filósofo italiano, a partir da primeira Revolução Industrial ocorrida na segunda metade do século XVIII, devido ao desenvolvimento da técnica moderna e da divisão do trabalho, esse modo de ingresso na presença que os gregos consideravam unitariamente passa a ser realmente dúplice:

[...] por um lado, estão as coisas que entram na presença segundo o estatuto da estética, isto é, as obras de arte, e, por outro lado, aquelas que vem ao ser segundo o estatuto da técnica, isto é, os produtos em sentido estrito. O estatuto particular das obras de arte – no seio das coisas que não têm em si mesmas [o próprio princípio], foi identificado, desde o surgimento da estética, com a originalidade (ou autenticidade)¹⁸⁰.

Considerando que “originalidade” assume o sentido não de algo único ou autêntico, mas de algo que tem proximidade com a origem, o termo significa aqui que a obra de arte está tão próxima do seu princípio formal (que tem o caráter da poesia) que seu ingresso na presença não

¹⁷⁸ Agamben. A privação é como um rosto. In: *O homem sem conteúdo*, p. 104.

¹⁷⁹ Agamben. A privação é como um rosto, p. 104.

¹⁸⁰ Agamben. A privação é como um rosto, p. 105.

pode ser reproduzido. Isso não acontece com o produto da técnica. Por essa razão, a originalidade caracteriza a obra de arte enquanto a reprodutibilidade caracteriza o produto da técnica. Esse estatuto dúplice da atividade produtiva do homem, quando pensado pelo viés da divisão do trabalho, se coloca, nas palavras de Agamben, nos seguintes termos: na obra de arte trabalho intelectual e manual se conjugam, não se separam; a obra mantém, portanto, sua unidade. Já no produto, há a divisão do trabalho, assim este produto torna-se substituível e reproduzível. Agamben esboça, portanto, a diferença entre obra de arte e produto da técnica: a primeira é irrepetível enquanto o segundo é, em essência, produzido aos montes.

O cerne da discussão empreendida por Agamben neste texto está no tensionamento que parece envolver esse estatuto dúplice. A arte contemporânea faz com que eles se misturem resultando em duas formas híbridas: *ready-made* e *pop-art*, que respondem a uma exigência de “autenticidade da reprodução técnica”¹⁸¹ (transformação de um objeto comum em obra de arte) e uma “reprodutibilidade da criação artística”¹⁸² (transformação de uma peça de arte em produto):

Duchamp, como é sabido, pegou um produto qualquer, do gênero que qualquer um poderia adquirir em um grande armazém, e, tornando-o estranho ao seu ambiente natural, o introduziu à força, com um tipo de ato gratuito, na esfera da arte. Isto é, jogando criticamente com a existência de um duplo estatuto da atividade criativa do homem, ele – ao menos no breve instante que dura o efeito do estranhamento – fez passar o objeto de um estatuto de reprodutibilidade e substitutibilidade técnica para aquele de autenticidade e unicidade estética. Também a *pop-art* – como o *ready-made* – se funda em uma perversão do dúplice estatuto da atividade produtiva, mas, nela, o fenômeno se apresenta, de algum modo, invertido e se assemelha, antes, àquele *reciprocal ready-made* em que pensava Duchamp quando sugeria usar um Rembrandt como tábua de passar roupa¹⁸³.

Além desse “jogo” com a duplicidade da atividade criativa do homem, a passagem supracitada deixa entrever a inoperosidade, na medida em que essa “mudança de estatuto” suspende o uso do produto ao retirá-lo de seu uso previsto e o submete a um uso imprevisto. Nesse sentido, podemos considerar que também Irnerio joga com esse estatuto dúplice. Ao tornar o livro inoperante, ao restitui-lo à condição de “página em branco” e, assim, utilizá-lo como matéria para plasmar sua escultura, ele está, de certa forma, retirando o livro do estatuto da técnica, isto é, da condição de produto substituível e reproduzível, para introduzi-lo no estatuto da estética, fazê-lo ingressar na presença a partir da poesia, da produção. Em outras palavras ele está realizando um *ready-made* à Duchamp. Da mesma forma, o jovem escultor de

¹⁸¹ Agamben. A privação é como um rosto, p. 108.

¹⁸² Agamben. A privação é como um rosto, p. 108.

¹⁸³ Agamben. A privação é como um rosto, p. 108.

Calvino perverte mais uma vez o estatuto dúplice da atividade criativa, convertendo seu *ready-made* em *pop-art*, afinal, o plano que ele traça para seu futuro como artista, tão logo vislumbra a boa recepção crítica de sua obra, é transformá-la novamente em um livro (produto) para poder utilizá-lo, mais uma vez, como matéria para uma nova obra e assim sucessivamente:

— [...] Os críticos dizem que o que faço é importante. Em breve reunirei todas as minhas obras num livro. Marcaram-me uma entrevista com o senhor Cavedagna. Um livro com fotos de todos os meus livros. Quando esse livro for impresso, eu o usarei para fazer outra obra, muitas obras. Depois será feito outro livro, e assim por diante¹⁸⁴.

Mais uma vez percebemos na personagem de Calvino uma acuidade sem limites. O que essa passagem nos comunica, mais do que um deslumbramento com a boa recepção de sua obra, é uma aparente consciência da impossibilidade de mudança de estatuto para a qual Agamben chama atenção. Segundo o filósofo, essa passagem de um estatuto para outro (estatuto estético para estatuto técnico e vice-versa) só dura o tempo que dura o efeito de estranhamento causado por esse movimento. Assim que o estranhamento se dissipa, a compreensão de que “o que é reproduzível não pode se tornar original, e o que é irreproduzível não pode ser reproduzido”¹⁸⁵, se estabelece.

Tanto na obra de arte quanto no produto, algo entra na presença através da poesia, da passagem de um não ser para um ser. Nas variantes *ready-made* e *pop-art*, ao contrário, “nada vem à presença, senão a privação de uma potência que não chega a encontrar em lugar algum a própria realidade. *Ready-made* e *pop-art* constituem a forma mais alienada (e portanto extrema) da [poesia], aquela na qual a própria privação vem à presença”¹⁸⁶. Irnerio parece saber que o *ready-made* e a *pop-art* correspondem, em suma, a uma suspensão (ou inoperosidade) do estatuto da estética e da técnica. Assim, seu movimento de transformar o livro em escultura, depois novamente em livro, e depois, ainda, em escultura, sucessivamente, é quase um malabarismo que prolonga o efeito de estranhamento da passagem de um estatuto para o outro e que faz perceber, pela continuidade do gesto, a presença da potência prolongada no ato. As atividades da personagem de Calvino envolvendo o livro nos faz perceber o que Agamben quer dizer quando afirma que a obra é uma “criatura híbrida” na qual potência e ato, possível e real, matéria e forma, se fundem em um mesmo gesto, em um mesmo objeto.

3.3 “Mas é bonito ver estes livros todos juntos”

¹⁸⁴ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 153.

¹⁸⁵ Agamben. A privação é como um rosto, p. 109.

¹⁸⁶ Agamben. A privação é como um rosto, p. 109.

Conforme abordamos no capítulo dois, sob a ótica do próprio Calvino, o livro é feito para estar em multidão. Irnerio parece compartilhar desse entendimento, pois quando confrontado pelo Leitor na casa de Ludmilla, ao ser surpreendido vasculhando a moradia da amiga em busca de livros¹⁸⁷, ele, ao mesmo tempo que explica ao Leitor o motivo de sua visita sorrateira, procura entre os volumes algum que lhe dê logo a ideia do que fazer, que sirva para moldar uma escultura. Na ocasião, o jovem escultor reconhece que os livros precisam ser lidos, mas ele se esquivava dessa responsabilidade: “— Afinal, é preciso que alguém leia os livros, não é? Ao menos posso tranquilizar-me com o fato de que não precisarão ser lidos por mim”¹⁸⁸. Mas, como reiteramos ao longo deste trabalho, essa recusa à leitura definitivamente não denota uma repulsa. Ao contrário, ele declara adorar os livros de modo tal que se sente muito bem na casa de Ludmilla, ornada como é de volumes espalhados em cada cômodo.

Contudo, a paixão e beleza que Irnerio encontra nos livros da amiga advêm de uma visão de conjunto, pois, tão logo ele acessa cada volume individualmente, encontra dificuldades em eleger qual resultará em uma boa escultura:

— [...] Há livros que me dão logo a ideia do que fazer com eles; há outro que não, deles não me vem nada. Algumas vezes me vem a ideia, mas não consigo realizá-la enquanto não encontro o livro adequado. — Ele desarruma os volumes numa prateleira; sopesa um, observa-o de frente e de lado e o deixa

¹⁸⁷ Não podemos deixar de aproximar Irnerio da figura do colecionador, tal como é referida por Walter Benjamin em “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador”. Neste breve ensaio o autor se detém sobre os modos através dos quais o colecionador adquire seus livros e dentre eles destaca o “tomar emprestado sem a subsequente devolução” (Benjamin, 1987, p. 229). Benjamin aponta para a não leitura desses livros emprestados o que nos permite estreitar a aproximação entre Irnerio e a figura do colecionador, afinal, ele toma emprestados os livros de Ludmilla para a produção de esculturas de modo que nem os lê nem os restitui à amiga. Há, pois, em Irnerio também uma faceta de colecionador que podemos acrescentar ao seu perfil (o que enseja a ideia de “poética colecionista” na obra de Italo Calvino defendida por Maia (2013) em sua tese de doutorado). Do mesmo modo, há na coleção uma alusão à inoperosidade na medida em que uma das principais características apontadas por Benjamin no ato de colecionar é o isolamento do objeto de seu uso tradicional e sua consequente exibição. Por outro lado, cabe frisar que, quando o objeto colecionado é o livro, o colecionador não necessariamente o separa de sua função: um livro que integra uma coleção, pode ainda ser lido, conforme ressalta Moreira (2012, p. 220-2021) ao referir-se à biblioteca como espaço de coleção e de pensamento, na passagem a seguir: “É, pois, nesse espaço intervalar que a biblioteca se constitui, pensada tanto como um espaço físico de colecionamento e arquivamento quanto como um modelo de pensamento. Ela se constrói a partir de uma coleção, mas de uma coleção de livros, peculiaridade que é ressaltada por Walter Benjamin como fundamental por alterar em um ponto chave a lógica do colecionismo, o da relação funcional com os objetos [...]. Vemos assim, com Benjamin, que a biblioteca não abole a funcionalidade dos objetos que a irão constituir, uma vez que os livros mantêm seu valor de uso mesmo quando passam a integrá-la. Mais ainda, acreditamos que se pode pensar num deslocamento provocado por uma amplificação desse valor: a funcionalidade de um livro, quando este passa a compor uma biblioteca, não apenas é mantida como se multiplica em razão dos diálogos que se poderão estabelecer entre ele e os demais livros que o acompanham, entre ele e os objetos textuais que dele se avizinham”. Desenvolvemos essa faceta de colecionador de livros de Irnerio no seguinte artigo: Oliveira, Mariane de Sousa. O colecionador de livros em *O livro de areia* e *Se um viajante numa noite de inverno*: uma comparação entre Jorge Luis Borges e Italo Calvino, *Revista Alpha*, v. 25, nº 2, (2024). Para um aprofundamento sobre o tema da coleção em Italo Calvino, conferir Maia (2013) e Moreira (2012).

¹⁸⁸ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 154.

ali. — Há livros com que simpatizo e outros que não consigo suportar, e estes sempre me caem nas mãos¹⁸⁹.

O exame que em um primeiro momento se dá pela varredura de seu olhar atento sobre o ambiente migra para o exame tátil. Quando submetidos individualmente ao criterioso exame do jovem, há livros que ele descobre não suportar. Em suma, ele acha bonito ver muitos livros juntos, no entanto, quando ele os examina individualmente quanto ao peso, tamanho, formato, percebe que alguns logo dão uma ideia do que fazer, mas outros não trazem nada, que há alguns que ele não suporta e que esses sempre lhe caem nas mãos. Afinal, uma coisa é observar o livro como espectador e outra coisa é apropriar-se dele como um artífice apropria-se de seus instrumentos de trabalho.

Além disso, essa interação com os livros revela, quando menos, que ele é criterioso e atento demais para alguém que, em teoria, não precisaria se preocupar com a estética do livro desde que este servisse ao propósito de dar forma à escultura. Nesse sentido, alguém poderia objetar que essa admiração de Innerio pelos livros encerra uma contradição, já que mesmo amando livros ele se recusa a lê-los e reconhece em alguns uma falta de atrativo. Entretanto, consideramos que utilizar o livro como matéria para a produção de suas esculturas é, por si só, um indicativo de sua paixão por esses objetos.

Podemos dizer, ademais, que ele não está sozinho em seu empreendimento de apropriar-se dos livros como matéria para criar arte. Há uma infinidade de artistas que utilizam livros na construção de suas obras¹⁹⁰ e esse uso não se limita à matéria, mas se estende também ao conteúdo. Assim, o livro aparece em diversas obras como matéria ou até mesmo como inspiração. Conforme vimos nos capítulos anteriores, os próprios Marana e Lotaria parecem incorporar um pouco do espírito subversivo de Innerio quanto aos livros ao prescindir da leitura e interagir com o livro jogando com sua materialidade. E com esse jogo acabam por desarticular o uso convencionalmente previsto para o livro, despedaçando-o e exercendo sobre ele, portanto, uma espécie de criação.

A operação de Lotaria de configurar um computador para fornecer-lhe uma lista dos vocábulos mais recorrentes no romance, lista da qual ela extrai a essência da história sem precisar lê-la do princípio ao fim, por exemplo, inspirou Marcelo Armesto Santos na construção

¹⁸⁹ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 153.

¹⁹⁰ Vale uma menção às obras *O livro de artista e a enciclopédia visual* (2016), de Amir Brito Cadôr, e *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas* (2013), organizado por Edith Derdyk, que se constituem como verdadeiros “inventários de Innerios” à moda de Vila-Matas, na medida em que reúnem diversos artistas que se valem do livro em suas produções, bem como reflexões críticas sobre essas artes.

do livro de artista “Desmontagem”¹⁹¹, um dos seis trabalhos que compõem a série *Entre*, concebida pelo artista visual e cujo “deflagrador”, ele declara, é *Se um viajante numa noite de inverno*, por tratar-se de “um livro que desenvolve uma intensa autorreflexão [...]”¹⁹².

Vago é uma série de cadernos de aquarelas sobre a paisagem. *Preciso #2*, um conjunto de desenhos de folhas de uma árvore popularmente conhecida como ligustro. *Desmontagem* é um livro de artista que analisa o texto de *Se um viajante...* em seus aspectos linguísticos. *Capitular* apresenta-se como um vídeo de leituras em voz alta. *Monte* é composto por uma série de desenhos que recorta e remonto. *Pretexto #2* apresenta-se como uma série de desenhos de montagens tipográficas em papel de fax¹⁹³.

Na dissertação de mestrado intitulada *Entre: inventários e pretextos de uma poética da série*, o artista/pesquisador reflete acerca do seu fazer poético e de pesquisa, bem como compartilha cada etapa do processo criativo de cada um dos trabalhos que compõem a série. Ao referir-se a “Desmontagem”, ele admite sua inspiração no método de leitura de Lotaria como procedimento para a criação do seu livro de artista:

[...] o escritor [Flannery] é visitado por uma pesquisadora de seus textos que diz que não leu nenhum deles de forma tradicional. Ela perscrutava os romances por meio de um programa de leitura eletrônica que ordena os vocábulos em ordem de frequência e isso bastaria para entender o texto. Parti dessa ideia para desenvolver *Desmontagem*: esse trabalho é uma forma de pesquisar, de ler e processar o romance de forma mais visual e instantaneamente apreensível. É a tentativa de entender o texto e as palavras como matéria plástica de fato¹⁹⁴.

A experiência do artista acaba corroborando as opiniões da personagem sobre a leitura. Embora Flannery se choque com a forma como a jovem pesquisadora enxerga seus livros, reduzindo-os ao estado de lista de vocábulos, trapaceando a leitura, as interações da jovem com o livro, sobretudo tendo em conta os objetivos dela, que, como vimos, direciona-se à análise do livro e não tanto à sua leitura, encontram em “Desmontagem” um experimento prático. Nessa perspectiva, o livro de artista produzido por Santos enuncia em uníssono com Lotaria a ideia de que não é preciso ler para analisar e nem mesmo para desfrutar da narrativa que o livro traz, afinal, conforme constata o artista:

O mais importante tem sido o encontro proporcionado pelos acasos poéticos surgidos em combinações de palavras como “pelo todos nada qual pode ter

¹⁹¹ Trata-se, segundo o artista, de um livro construído “por meio de uma prática de pesquisa da linguística, a *análise de corpus*: abordagem empirista do texto, que se debruça sobre a coleta e o estudo de padrões de linguagem utilizados na escrita, identificados através de programas de computador chamados *concordadores*” (Santos, 2019, p. 45 – grifos do autor). Esse processo, da mesma natureza do empreendido pela personagem Lotaria na narrativa, “possibilita, por exemplo, contar o número de vezes em que uma palavra aparece num *corpus* de texto, indicar qual combinação de duas palavras que mais ocorre etc.” (Santos, 2019, p. 45).

¹⁹² Santos. *Entre: inventários e pretextos de uma poética da série*, p. 20.

¹⁹³ Santos. *Entre*, p. 20.

¹⁹⁴ Santos. *Entre*, p. 46. Para visualizar a imagem da obra “Desmontagem”, ver Anexo I, na p. 107.

são depois só vez assim” dentro de uma lista dura de vocábulos. Mesmo em uma busca sistematizada, informatizada e digitalmente processada, é possível identificar lampejos poéticos, ver a emoção vazar para dentro do sistema¹⁹⁵.

Assim como Lotaria, Ermes Marana, em suas artimanhas para mistificar a literatura, acaba recorrendo a um procedimento muito semelhante ao que uma artista brasileira utilizou em uma de suas criações: o enxerto do caderno de um determinado livro em outros livros diferentes. Referimo-nos a Renata Lucas que, conforme demonstra a pesquisadora Luciana Benetti Marques Valio, em sua tese de doutorado *Renata Lucas e os espaços públicos: intrincamento e fissura* (2014), desmembrou o livro *Plano de fuga* [*Plán de evasion*, 1945], do escritor argentino Adolfo Bioy Casares, em seis cadernos e enxertou cada um deles em um livro diferente. Depois espalhou os livros alterados em diferentes livrarias. Dessa forma, a temática da narrativa, relacionada à fuga do cárcere, se realiza concretamente na intervenção da artista, na medida em que o livro de Casares se evade da própria materialidade:

Com a intenção de produzir um método de fuga para o livro de Casares, Renata Lucas o camufla por entre outros títulos. Para tanto, separa-o em seis livretos e os insere em publicações diversas. [...] A proposta em inserir cada livreto em um título diferente tinha como intenção a dispersão do livro [...]. A opção por retornar os livros com a inserção de “Plan de evasion” às prateleiras, para a venda, põe o trabalho em circulação, levando-o às condições da causalidade, do descontrolo, do acaso, enfim, do destino incerto do livro. Não há como saber se quem comprou o livro sabia previamente a existência de um trecho do livro de Casares inserido nele. Tampouco se sabe se seria novamente devolvido à loja. Teria despertado o interesse do leitor para descobrir como aquele enxerto parou ali?¹⁹⁶.

As proposições e a curiosidade que Valio expressa nessa passagem parecem encontrar uma correspondência na narrativa do *Viajante*. Ao longo de sua busca, o Leitor descobre que o tradutor Marana é quem disseminava a confusão na qual ele havia se enredado, ao misturar os cadernos, atribuir autorias erroneamente, confundir a origem dos livros etc. Da mesma forma que, na narrativa de Calvino, o Leitor só se dava conta das alterações quando abria o volume para ler, na intervenção de Renata Lucas os cadernos inseridos seguiam a sequência da paginação do livro que os acolhia e, vistos de fora, não denunciavam a alteração. A aproximação entre a personagem de Calvino e a artista torna-se ainda mais interessante pelo fato de Valio perceber a intervenção como uma forma de tradução, uma vez que há a apropriação de um original e que essa apropriação se dá “com intuito de apresentá-lo em outra linguagem”¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Santos. *Entre*, p. 47.

¹⁹⁶ Valio. *Renata Lucas e os espaços públicos: intrincamento e fissura*, p. 175-176. Para visualizar a imagem da obra, ver Anexo II, na p. 108.

¹⁹⁷ Valio. *Renata Lucas e os espaços públicos*, p. 175.

Outra artista brasileira cujo processo criativo estabelece analogia com uma personagem do livro de Calvino (neste caso referimo-nos a Iinnerio) é Edith Derdyk, cuja “narrativa poética”, segundo aponta a pesquisadora Shayda Cazaubon Peres na introdução à entrevista que fez com a artista, “se desloca através da linha, seja ela registrada em formato de desenho, escrita, livro de artista, escultura, instalação, ou, na caminhada em si, desta maneira, tece tramas com diferentes suportes e materiais”¹⁹⁸. Dentre estes materiais encontramos o livro. Contudo, a proximidade entre a artista e o escultor personagem de Calvino não se limita ao uso do livro como matéria de criação; estabelece-se, também, nos gestos com os quais eles trabalham a matéria; gestos que tensionam o objeto e lhe dão nova forma.

Dentre os trabalhos de Derdyk envolvendo o livro como matéria, destacamos dois exemplos que se avizinham das atividades de Iinnerio: *Se o mar inteiro sobre o leito de um rio* e a série *Livro cego*. O primeiro,

[...] é um livro de parede onde a artista trabalhou procedimentos de repetição, criando linhas imaginárias que se deslocam na folha de papel em branco. Versos atravessam o pensamento e inscrevem-se, sobre o papel, formando uma massa gráfica escura. Linguagem fluida, transformadora, onde substantivos, adjetivos e advérbios relacionados com a água, formam uma poesia visual¹⁹⁹.

A impressão que a obra passa é a de que o livro foi desfeito e reconstituído na parede, de uma forma “prolongada”, isto é, as páginas se sucedem uma após a outra, lado a lado, nem tão próximas nem tão afastadas; e a matéria verbal, centralizada em cada página, vista à distância, forma uma linha, uma mancha escura e sinuosa. A semântica das palavras não importa mais ali do que imagem visual de onda que a repetição delas produz.

Já o segundo consiste em livros empilhados e transpassados por parafusos que impedem a passagem das páginas e, conseqüentemente, a leitura do texto ao qual elas dão suporte²⁰⁰. Tanto na primeira escultura quanto na segunda, reconhecemos gestos que nos remetem ao ato criativo de Iinnerio que, conforme já vimos, consiste em fixar os livros com algum material para que eles fiquem fechados ou abertos em determinada posição; abrir buracos, rasurando, assim, o texto, dando diferentes formatos ao objeto livro.

Assim como na personagem de Calvino, também em Santos com seu livro “Desmontagem”, em Renata Lucas com seu “Plan de evasión”, e em Derdyk com seu livro de parede e seus livros perfurados e com as páginas parafusadas, percebemos o objeto livro como matéria ou como inspiração para a produção de objetos artísticos e a potência prolongada no

¹⁹⁸ Peres. Tecendo fronteiras: uma entrevista com Edith Derdyk, p.1.

¹⁹⁹ Nannini. A gestualidade na obra de Edith Derdyk: da linha ao livro de artista, p. 3010. Para visualizar a imagem da obra, ver Anexo III, na p. 109.

²⁰⁰ Para visualizar a imagem da obra, ver Anexo IV, na p. 110.

ato. Há, pois, uma miríade de artistas que veem os livros como um “suporte material para obras nas quais [...] investir a própria energia”²⁰¹, assim como Irnerio. Mas o uso do livro, ao menos no que diz respeito à personagem de Calvino, não é banal nem imponderado. O gesto aparentemente trivial de tornar o livro e a leitura inoperantes encerra uma atitude política. Como já discutimos neste trabalho, as atitudes de Irnerio em relação aos livros parece ocultar uma insubordinação, um enfrentamento à norma, à convenção e à imposição.

Percebemos com mais clareza sua insubmissão às convenções quando o confrontamos com a figura do Leitor que, como vimos, aceita e até persegue a forma tradicional de leitura em sua busca incessante pela continuação das narrativas. Irnerio é a figura que choca o Leitor por refutar a leitura e, ainda assim, amar os livros. O Leitor, por sua vez, ao final da narrativa alcança seu objetivo. A história finaliza deixando entrever sua dupla busca satisfeita: a busca por Ludmilla, que se resolve no enlace matrimonial, e a busca pela continuação do livro, que se resolve na leitura de *Se um viajante numa noite de inverno* na cama, antes de dormir. E quanto a Irnerio? O que ele buscava com sua não leitura?

Quem sabe protestava contra os modos imperativos de ler. Ou quem sabe chamava atenção para a potencialidade do livro que não se resume a suporte material do texto. Quem sabe, ainda, explorava o potencial da arte de brotar da precariedade ou de onde quer que seja e se sobrepor aos discursos normativos, de desestabilizar e desconfortar os espectadores afastando de si a função meramente decorativa e de oferecer-se como uma lente através da qual o artista relê o mundo e aproxima-se da sua realidade, para recordar as considerações de Monteiro (2018); afinal, “[a] fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato [...]”²⁰².

²⁰¹ Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 154.

²⁰² Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 115.

A ARTE É CONSTITUTIVAMENTE POLÍTICA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura é necessária à política em primeiro lugar quando ela dá voz àquilo que não tem voz, quando dá um nome àquilo que não tem um nome, e especialmente àquilo que a linguagem política exclui ou tenta excluir.

Italo Calvino

Quando este trabalho foi concebido, a primeira coisa que nos perturbou e nos moveu em nosso propósito de empreender a pesquisa foi uma curiosidade e desconfiança em relação à personagem “não leitor”, de Italo Calvino. Uma figura que se apresenta como um não leitor, mas que adora livros. Alguém que não lê sequer o que lhe aparece por acaso diante dos olhos, mas se encanta com um amontoado de livros. Ademais, o fato de que todas as outras personagens que o circunda são leitores ou estão envolvidos no processo de fabricação, distribuição e recepção de livros, torna a figura de Iinnerio ainda mais controversa. Porventura esta personagem recorda Bartleby, o escrevente de Herman Melville; a figura pálida e lastimosamente asseada que se apresenta ao advogado para preencher uma vaga como escrivão no escritório deste e que, com o passar do tempo, deixa gradualmente de exercer sua função e outras tarefas a ela inerentes, mediante o uso de sua emblemática fórmula: *preferiria não*.

Essa aproximação entre as duas personagens, aliada à tese aristotélica da potência do pensamento, legada à tradição filosófica do ocidente como uma refutação à tese dos Megáricos de que a potência só existe no ato, levou-nos a propor a hipótese de que Iinnerio seria um leitor que, à moda de Bartleby, *prefere não* ler em vez de um não leitor. Tal hipótese implicaria mergulhar na questão da leitura e, assim, tentamos um aprofundamento nesse tema servindo-nos, ainda, da teoria da potência. Possuir a potência da leitura significa, na concepção aristotélica de potência, possuir a potência de não ler, afinal, toda “potência de” é constitutivamente “potência de não”. Cientes disso desde o princípio e sabendo que Iinnerio assumia-se como “não leitor”, a hipótese resolvia-se facilmente.

Para evitar, nesse sentido, que a pesquisa se encerrasse em um pressuposto, ampliamos nosso olhar para colher nos horizontes da investigação uma questão tão instigante quanto complexa, para a qual só encontraríamos respostas (presumindo que estas existissem) depois de uma investigação aprofundada. Referimo-nos à ideia de “recusa”. O problema sobre o qual este trabalho se estruturou reside, dessa forma, na investigação sobre a recusa de Iinnerio à leitura: o que há por trás de sua recusa, afinal? Por que um amante de livros se recusa a ler com tanta veemência?

Para tentar encontrar respostas satisfatórias para estes questionamentos, dividimos a pesquisa em três etapas, três focos de investigação que nos conduziram ao esboço de uma resolução. Mantivemos, pois, a relação entre Irnerio e Bartleby, uma vez que a questão da recusa está presente também na personagem de Melville, e decidimos estudar mais de perto a relação da personagem de Calvino com a leitura e com o objeto livro. Cada capítulo de desenvolvimento desta dissertação foi dedicado ao estudo da relação entre os pares “Irnerio-Bartleby”, “Irnerio-leitura” e “Irnerio-livro”. E para cada par buscamos subsídio teórico na teoria da potência e ousamos buscar exemplos análogos em outras obras de Italo Calvino, tais como os três romances que compõem a trilogia *Os nossos antepassados* e a obra *As cidades invisíveis*, que foram utilizados como uma forma de apoiar o referencial teórico da pesquisa e explorar os conceitos estudados, na medida em que algumas passagens dessas narrativas dão ensejo para reflexões sobre potência, impotência e inoperosidade (a recusa de Cosme como uma manifestação da impotência; a lição dos moradores da Curvaldia como uma amostra da potência/impotência e a dinâmica entre Agilulfo e Gurdulu como elucidativa do conceito de faculdade; a admiração de Pamela ante o despedaçamento do livro como ponto de partida para a discussão sobre a inoperosidade, além de alguns fragmentos do diálogo entre Marco Polo e Kublai Khan e uma das cidades invisíveis).

Não podemos deixar de destacar, também, a relação de Irnerio com as demais personagens de *Se um viajante numa noite de inverno*. Tomamos conhecimento de sua figura através do Leitor. É o protagonista quem dialoga com ele e extrai dele as informações que nos dão acesso à sua figura. E embora apareça pontualmente no romance, nesses breves diálogos e pequenas observações feitas pelo Leitor, Irnerio revela-se uma personagem muito interessante e multifacetada. Sua declaração quanto à leitura provoca um grande estranhamento, sobretudo pelo efeito que causa no Leitor. Mas ao olharmos um pouco mais de perto, percebemos que não é uma afirmação imponderada.

Ele não se diz não leitor para causar uma polêmica ou para se opor pura e simplesmente às demais personagens. Ao contrário, sua postura é uma exibição de sua potência de ler. Ao se enunciar como não leitor, Irnerio está assumindo sua potência perfeita, aquela que diz respeito tanto ao que *pode* quanto ao que *pode não*. Um domínio pleno da faculdade da leitura. Isso não significa, contudo, que as demais personagens não possuam essa potência perfeita. Elas possuem. Ainda que não assumam sua não leitura, sabemos, graças ao estudo que empreendemos aqui, que ela está imbricada na leitura. A alusão às outras personagens do romance mostrou-se, nesse sentido, indispensável para uma melhor compreensão da figura de Irnerio e de seu comportamento em relação à leitura e aos livros.

Ao buscar responder à questão que oportunizou esta pesquisa, nos colocamos, no primeiro capítulo, o empreendimento de observar o comportamento veemente de Innerio quanto à não leitura, o que nos recordou a personagem *Bartleby*, cuja fórmula mecanicamente repetida encerra a recusa à sua tarefa de escrivão, e mais tarde a qualquer atividade que lhe é proposta. Primeiro buscamos aproximar as figuras de *Bartleby* e Innerio, por meio do elenco das características que compartilham, que inclui uma natureza espectral reverberada no talento para surpreender e espantar seus interlocutores; depois, buscamos refletir sobre a recusa às suas respectivas tarefas, o que nos levou, pois, a uma imagem de Innerio e *Bartleby* como potências narrativas as quais, paradoxalmente, ganham relevo e destaque através de sua recusa obstinada, do seu “falar em voz baixa”²⁰³, como dirá o próprio Italo Calvino referindo-se à poesia de Eugenio Montale cuja força “consistiu em seu falar em voz baixa, sem ênfase de nenhum tipo, com um tom despojado e duvidoso[...]” que, por consequência, “levou muitos a escutá-lo[...]”²⁰⁴.

No segundo capítulo, dedicamo-nos à investigação de outra questão: a relação de Innerio com a (não) leitura que, por sua vez, formulamos através da comparação com os outros leitores presentes no romance. Partindo da declaração de Aristóteles sobre a ambivalência da potência (toda potência de é, ao mesmo tempo, potência de não) e da concepção de leitura como potência (ou faculdade), chegamos à ideia de que todo leitor é um não leitor. Diante disso, indagamos se a não leitura empreendida por Innerio seria a mesma dos demais leitores? E, em caso negativo, no que a dele se difere? Após analisarmos essas indagações, chegamos à conclusão de que a não leitura de Innerio é diferente da dos demais, haja vista que esses são portadores de uma não leitura inerente à leitura enquanto Innerio institui uma não leitura em ato, uma faculdade como a própria leitura; não intrincada nela, mas que aparece ao seu lado, como uma forma outra de ler. Uma das principais evidências dessa conjectura é o fato de essa “não leitura” exercida por ele passar por um processo de aprendizagem. A não leitura como impotência da leitura, aquela que identificamos nas outras personagens do romance, por outro lado, não requer aprendizagem, é concernente à leitura.

No terceiro e último capítulo, dedicamo-nos à observação da tarefa de Innerio que corresponde à sua faceta de artista: a transformação de livros em esculturas. Uma vez compreendida sua relação com a leitura e a não leitura, que apesar de polêmica não suplanta a paixão que diz sentir pelo objeto livro, observamos como ele resolve esse impasse no qual a

²⁰³ Calvino. Usos políticos certos e errados da literatura. In: *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade, p. 243.

²⁰⁴ Calvino. Usos políticos certos e errados da literatura, p. 243.

recusa à leitura e o amor pelo livro se confrontam. Assim, ele decide dar ao livro um outro uso de modo que ele possa continuar interagindo com este objeto pelo qual ele tem apreço sem, contudo, ter que se render à leitura, a forma de interação com o livro mais propagada. Essa postura em relação ao livro nos leva ao conceito de inoperosidade que, por sua vez, esclarece o que acreditamos estar no centro da recusa de Irnerio: a ideia de “política”.

Após evidenciar diferentes formas de contato com o livro proporcionadas pela destruição, pela desarticulação do uso tradicional deste objeto, chegamos à ideia de inoperosidade do livro que, conforme vimos, possui diversas facetas: a separação do objeto de sua função; a abertura para outros usos possíveis (conforme apontam os “paradigmas teológico e tecnológico”); a potencialidade de enfrentar a norma e se virar com o que se têm à mão (tal como indicado pela “gambiarra”). Todas essas formas de interação com o livro empreendidas pela personagem, na medida em que captura em seu centro a inoperosidade, traduzem-se em atos políticos, devido à exibição de um poder, de uma potência em suma.

Desde o capítulo primeiro vimos tecendo a consideração de que as atitudes de Irnerio em relação aos livros, especificamente a recusa à concepção tradicional de leitura e a transformação de livros em esculturas, acoberta um ato político. Mas o que a potência, impotência e inoperosidade tem a ver com a política? O que significa dizer que essa (não) leitura e essa arte que toma o livro como matéria, ou a recusa à cópia empreendida por Bartleby, têm a ver com a política? Em “Arte, inoperatividade, política”, Agamben se propõe a traçar uma espécie de genealogia teológica da economia e do governo e isso consiste em “mostrar como o actual [*sic*] domínio da economia e do governo em todas as esferas da vida social tinha o seu paradigma na teologia cristã dos primeiros séculos”²⁰⁵. Ao aprofundar-se na investigação, o filósofo italiano é conduzido a outras descobertas: consultando a angelologia medieval, por exemplo, com a finalidade de estudar a ideia de que os anjos seriam os ministros do governo de Deus, que executam nos céus como na terra as ordens da providência, Agamben chega ao complexo conceito de “inoperatividade”.

De acordo com esses tratados medievais sobre os anjos, a criação do mundo é algo acabado, finito. Em outras palavras, no Juízo Final, quando tudo se cumprir conforme os desígnios de Deus, não restará mais nada a ser feito. Assim, os anjos, cuja função é conduzir os homens ao Juízo Final, ficarão desocupados, ociosos para todo o sempre. A eternidade assume, assim, o caráter da inoperatividade, de um “sábado eterno”, uma vez que o sábado, na tradição judaica, é o dia da inoperatividade, o dia do descanso, o dia que corresponde ao sétimo dia da

²⁰⁵ Agamben. Arte, inoperatividade, política. In: Cardoso. *Crítica do Contemporâneo*: conferências internacionais Serralves 2007, p. 39.

criação; aquele no qual Deus fez repousar todas as coisas e criou o descanso. Agamben chama a atenção para o fato de que se o Juízo Final é o fim de todas as coisas, o Deus cristão, assim como seus anjos, ficará completamente ocioso quando esse dia chegar; humano e divino serão “capturados” por essa “inoperatividade beata” que não é nem atividade nem ócio, “nem um fazer nem um não-fazer”²⁰⁶ e que se exprime perfeitamente na ideia de um sábado eterno, uma vez que até o último dia da criação, no qual Deus sessou toda a obra, algo foi criado: o descanso.

Essa ideia, no entanto, é inconcebível para os teólogos porque contradiz a natureza onipotente da Providência. Dessa forma, para resolver tal contradição, eles separam Deus de sua função de modo que o seu poder não desaparece, mas apenas deixa de ser exercido. E essa imagem do poder não exercido, mas exibido encontra um símbolo na “glória”, representada por sua vez na iconografia do poder religioso ou profano, pela imagem do trono vazio: “[...] o trono está vazio não só porque a glória, embora coincidindo com a essência divina, não se identifica com esta, mas também porque ela é, no seu íntimo, inoperatividade. A figura suprema da soberania está vazia”²⁰⁷. No centro do trono não está Deus, mas sua glória, isto é, seu poder não exercido, mas isolado, exibido para a contemplação. Estabelecida essa relação, Agamben indaga o porquê de o poder necessitar da glória e chega à conclusão de que esta, tanto na política quanto na teologia, é o que assegura à máquina do poder e à máquina de produzir governos o seu funcionamento.

Outra consideração feita por Agamben que não podemos deixar de mencionar, porque ilumina nossa compreensão sobre as ações da personagem objeto de nossa investigação, é a hipótese de que “inoperatividade e *desœuvrement* definem a essência – ou mais ainda, a praxe específica – do homem”²⁰⁸. Além disso, Agamben acredita que essa hipótese

[...] permite pensar de forma inédita tanto a política como, mais em geral, a esfera da acção [*sic*] humana. Inoperatividade não significa, de facto [*sic*], simplesmente inércia, não-fazer. Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desactivar [*sic*] ou des-œuvrer todas as obras humanas e divinas²⁰⁹.

Ao recusar a leitura Irnerio não deixa de ler, apenas torna a leitura inoperativa, ou seja, exibe-a; torna o livro inoperativo, exibe-o, abre-o a novos usos. Ao recusar-se a copiar e a conferir suas cópias, Bartleby não deixa de ser escrevente, mas torna a sua função inoperativa; coloca-se em uma posição que não corresponde nem a um fazer nem a um não fazer, mas que parece

²⁰⁶ Agamben. Arte, inoperatividade, política, p. 43.

²⁰⁷ Agamben. Arte, inoperatividade, política, p. 45.

²⁰⁸ Agamben. Arte, inoperatividade, política, p. 47.

²⁰⁹ Agamben. Arte, inoperatividade, política, p. 47.

fazê-lo “mergulhar no nada”²¹⁰. O caráter político da ação reside, pois, nesse “tornar inoperativo” que possibilita a contemplação e a abertura a um novo possível uso, conforme assinala Agamben na conclusão de suas reflexões ao estabelecer a relação entre arte e política:

A arte não é uma actividade [*sic*] humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, económicas [*sic*] e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso²¹¹.

Mais do que dispor à contemplação e a novos usos, esse “tornar inoperante” revela o poder, a potência da coisa sobre a qual repousa. Nesse sentido, tanto em relação ao poder de dizer e aos sentidos que concernem à poesia e à arte, quanto em relação ao poder de agir que concerne à política e à filosofia, chegamos sempre a esse “tornar inoperativo”, essa ação dentro da inação.

Outro texto no qual Agamben reflete sobre a política e que vai nessa mesma direção é, precisamente, “Ideia da política”, publicado em *Ideia da prosa*; texto no qual inicia suas considerações afirmando que o “esquecimento de Deus” é o castigo mais severo que uma criatura pode sofrer, mais severo até mesmo que o abandono:

Segundo a teologia, o castigo mais severo em que pode incorrer uma criatura, aquele contra o qual não há mesmo mais nada a fazer, não é a cólera de Deus, mas o seu esquecimento. De fato, a Sua cólera tem a mesma natureza que a Sua misericórdia: mas quando a nossa falta ultrapassa os limites, até a cólera de Deus nos abandona. [...] Esse abandono, esse esquecimento divino, é, para lá de todo castigo, a mais refinada das vinganças, aquela que o crente teme por ser a única irreparável, em face da qual o seu pensamento recua, aterrado: de fato, como será possível pensar aquilo de que a própria onisciência divina já não sabe nada, aquilo que foi apagado para todo o sempre da memória de Deus? Daquele que é vítima desse abandono diz George Bernanos que está “nem absolvido nem condenado, note-se, mas perdido”²¹².

Na sequência ele dirá que há um caso particular em que esse esquecimento deixa de ser uma condição infeliz. Trata-se dos não batizados que morreram sem pecado, exceto o original, e que compartilham o limbo com os loucos e os pagãos que tenham sido justos no decorrer de suas vidas. Agamben esclarece que o castigo do limbo não constitui uma “pena aflitiva”, como o inferno, mas uma “pena privativa que consiste na perpétua carência da visão de Deus”²¹³. Mas

²¹⁰ Agamben. “Arte, inoperatividade, política”, p. 43.

²¹¹ Agamben. “Arte, inoperatividade, política”, p. 49.

²¹² Agamben. “Ideia da política”. In: *Ideia da prosa*, p. 68.

²¹³ Agamben. “Ideia da política”, p. 69.

ao contrário dos condenados, os habitantes do limbo não são afetados por essa carência. Uma vez que eles não receberam o batismo, não conhecem o Bem supremo, não sabem que são privados de Deus. E ainda que soubessem, conforme supõem alguns, não sofreriam com isso, pois seria uma injustiça se sofressem, já que o sofrimento é a pena dos condenados. Nesse sentido,

O maior castigo – a carência da visão de Deus – transforma-se assim em alegria natural: eles não sabem, nunca saberão, nada de Deus. E assim ficam, irremediavelmente perdidos, no abandono divino: não foi Deus que os esqueceu, foram eles que desde sempre já O esqueceram, e o esquecimento divino nada pode fazer contra o seu esquecimento²¹⁴.

Os habitantes do limbo não são “nem bem-aventurados como os eleitos, nem desesperados como os condenados”²¹⁵ e por isso “carregam uma esperança sem saída possível”²¹⁶. Agamben conclui essa breve reflexão situando Bartleby como um portador dessa natureza própria do limbo, “a raiz, impossível de arrancar [...] contra a qual se desfaz, simultaneamente com a razão divina, toda a razão humana”²¹⁷. Esse entrelugar sugerido pelo limbo recupera a ideia de inoperatividade beata que mencionamos há pouco e que consiste em um “nem-nem”: não é nem fazer, nem não fazer; e por não ser nem uma coisa nem outra mantém-se em suspenso, na forma de um “nada”; uma captura no centro “vazio”; indica uma posição privilegiada na configuração do poder que pode propender-se tanto para o *poder* quanto para o *poder não*, tanto para a potência quanto para o ato.

Percebemos, assim, que o aspecto “político” das coisas reside nesse “tornar inoperante”, nessa fenda “entre” a potência e a ação. Irnerio torna a leitura, o livro e a si próprio inoperativos quando se recusa a ler. E esse “tornar inoperativo” significa aqui “manipular”, por assim dizer, o seu poder de agir e de não agir. Como vimos, quase à exaustão no decurso deste trabalho, quando ele se declara um “não leitor” não está pura e simplesmente recusando a leitura, mas sublinhando o seu poder de ler e de não ler se assim desejar. A recusa da leitura, a transformação do livro em escultura, são processos através dos quais Irnerio demonstra sua forma de tangenciar o seu poder de agir. Uma das questões sobre as quais se assentou a formulação desta pesquisa era justamente o porquê de apenas Irnerio se enuncia como não leitor se todos os outros personagens também são não leitores, na medida em que a não leitura é inerente à leitura? A resposta à qual chegamos é a de que a “não leitura” de Irnerio é em ato e como tal faz parte

²¹⁴ Agamben. “Ideia da política”, p. 69-70.

²¹⁵ Agamben. “Ideia da política”, p. 70.

²¹⁶ Agamben. “Ideia da política”, p. 70.

²¹⁷ Agamben. “Ideia da política”, p. 70.

da práxis, do “fazer” de Irnerio como artista, como escultor; não ler é uma das etapas do processo de criação de suas esculturas.

A recusa de Irnerio não é, nesse sentido, uma mera polêmica ou uma forma de se destacar na multidão de leitores que o rodeia. Não é, tampouco, uma rebeldia, um capricho, ou uma simples insubordinação. Acima de tudo isso, podemos enxergar sua recusa à leitura, na medida em que torna a leitura inoperante, como uma exibição do *poder não ler*; do *poder* usar o livro para outras coisas que não a leitura; do seu *poder ser* (como um vivente provido de faculdades, de uma potência perfeita) multifacetado: um militante, um intelectual, um artista, um homem comum. Disponível para transitar entre os diversos papéis que se lhe apresentam no meio onde está inserido, uma vez que possui consciência e domínio daquilo que pode e que pode não, Irnerio mostra-se um homem capaz de dominar e exhibir esse poder. Assim como a glória/o trono vazio é a exibição do poder não exercido (no paradigma teológico do governo e da economia, segundo Agamben), a recusa de Irnerio (e de Bartleby, e de Cosme, e dos cidadãos da Curvaldia, e dos moradores de Clarisse...) é a exibição de seu poder e poder não agir; é a ocasião em que ele encontra sua voz; é o que lhe assegura um papel político em cada papel que encarna.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade, política. In: CARDOSO, Rui Mota (coordenador). *Crítica do Contemporâneo: conferências internacionais Serralves 2007* (Política). Porto: Fundação Serralves, 2008, p. 39-49.

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução Vinicius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. Ideia do estudo. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016a, p. 52-55.

AGAMBEN, Giorgio. Ideia da política. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016b, p. 68-70.

AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. In: AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a, p.243-254.

AGAMBEN, Giorgio. Poiesis e prâxis. In: AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução Cláudio Oliveira 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b, p. 115-152.

AGAMBEN, Giorgio. A privação é como um rosto. In: AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução Cláudio Oliveira 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017c, p. 101-114.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação? In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Saturbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018a, p. 59-81.

AGAMBEN, Giorgio. Sobre a dificuldade de ler. In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Saturbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018b, p. 105-110.

AGAMBEN, Giorgio. Opus alchymicum. In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Saturbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018c, p. 137-166.

AGAMBEN, Giorgio. Do livro à tela: o antes e o depois do livro. In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Saturbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018d, p. 111-138.

AGAMBEN, Giorgio. Sobre o que podemos não fazer. In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2021a, p. 71-73.

AGAMBEN, Giorgio. Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros. In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2021b, 61-67.

AGAMBEN, Giorgio. O corpo glorioso. In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2021c.

BARBOSA, Marlon Augusto. *A espessura das sombras: uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. 2017. 126 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4445945. Acesso em 17 dezembro 2024.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAYARD, Pierre. *Como falar dos livros que não lemos?* Tradução Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: obras escolhidas volume 2*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 227-235.

BRIZOTTO, Bruno. *O horizonte de expectativas do leitor em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. 2014. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2014. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1464241. Acesso em 17 dezembro 2024.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. 3ª ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2003a.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução Nilson Moulin. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003c.

CALVINO, Italo. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética) In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a, p. 190-195.

CALVINO, Italo. Usos políticos certos e errados da literatura. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b, p. 338-347.

CALVINO, Italo. O mundo é uma alcachofra. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 2007a.

CALVINO, Italo. Perek, La vita istruzioni per l'uso. In: CALVINO, Italo. *Saggi: 1945-1985*. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007b, p. 1393-1400.

CALVINO, Italo. A cidade escrita: epígrafes e grafites. *In*: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, Italo. O barão nas árvores. *In*: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014a, p. 315-419.

CALVINO, Italo. Prefácio. *In*: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014b, p. 7-18.

CALVINO, Italo. O cavaleiro inexistente. *In*: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014c, p. 315-419.

CALVINO, Italo. O visconde partido ao meio. *In*: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014d, p. 19-94.

CALVINO, Italo. As boas intenções. *In*: CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito*: artigos, conferências e entrevistas. Mario Berenghi (org.). Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a, p. 9-11.

CALVINO, Italo. O livro, os livros. *In*: CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito*: artigos, conferências e entrevistas. Mario Berenghi (org.) Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b, p. 115-128.

CALVINO, Italo. Autorretrato. *In*: CALVINO, Italo. *Nasci na América: uma vida em 101 conversas (1951-1985)*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2023a, p. 47-51.

CALVINO, Italo. Procurava um livro para ler, escrevi dez. *In*: CALVINO, Italo. *Nasci na América: uma vida em 101 conversas (1951-1985)*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2023b, p. 287-290.

CALVINO, Italo. Uma história que não termine nunca. *In*: CALVINO, Italo. *Nasci na América: uma vida em 101 conversas (1951-1985)*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2023c, p. 282-286.

CAPELLI, Isabella Midena. *Incursões teóricas e ficcionais de Italo Calvino em Se um viajante numa noite de inverno*. 2016. 96 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 2016. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3734588. Acesso em 17 dezembro 2024.

DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. *In*: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 91-117.

ENEDYKT, Breno., JARDIM, Fabiana., FERREIRA, José Bento, & DREGER, Lahayda. (2023). Um levante é como uma tempestade: conversa com Georges Didi-Huberman. *Revista ARA*, São Paulo, v. 14, n. 14, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v14i14p257-276>. Acesso em: 30 mar 2024.

FERRAZ, Bruna Fontes. Italo Calvino e Giorgio Agamben: projetos de revistas e seus desdobramentos. In: FERRAZ, Bruna Fontes et. al (org.). *Calvino em jornadas*. Belo Horizonte: Relicário, 2015, p. 57-67.

FERRAZ, Bruna Fontes. *Sapore, Sapere: por uma poética dos cinco sentidos em Italo Calvino*. 2018. 224f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AY6GQ3/1/tese_bruna_fontes_ferraz.pdf. Acesso em: 14 janeiro 2025.

MAIA, Claudia. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*. 2013. 215f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-95HGSF/1/tese_claudia_maia_final_vers_o_biblioteca.pdf. Acesso em: 14 janeiro 2025.

MANGUEL, Alberto. Como Pinóquio aprendeu a ler. In: MANGUEL, Alberto. *Notas para uma definição do leitor ideal*. Tradução Rubia Goldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020, p. 57-68.

MELVILLE, Herman. Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street. Tradução Tomaz Tadeu. In: AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 55-105.

MONTEIRO, Pedro Meira. Gambiarra como destino. *Serrote: Revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 28, março de 2018, p. 197-222.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues; FERRAZ, Bruna Fontes. Como escrevi um dos meus livros, de Italo Calvino. In: ALMEIDA FILHO, Eclair Antonio. Como escrevi um dos meus livros. (Tradução) *Outra travessia*, p. 221-247, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n12p221/19269>. Acesso em 26 nov. 2024.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*. 2012. 253f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8RWLF3/1/literatura_e_biblioteca_em_jorge_luis_borges_e_italo_calvino_maria_elisa_rodrigues_moreira.pdf. Acesso em: 14 janeiro 2025.

NANNINI, Priscilla Barranqueiros Ramos. A gestualidade na obra de Edith Derdyk: da linha ao livro de artista, In ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27, 2018, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, p.3002-3016, 2018. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_NANNINI_Priscilla_Barranqueiros_Ramos.pdf. Acesso em: 15 agosto 2024.

PAULA, José Wander de. *Instâncias autorais: autor, editor, voz narrativa e leitor em Se um viajante numa noite de inverno de Italo Calvino*. 2017. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação, Universidade Estadual

de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2017. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5125803. Acesso em: 17 dezembro 2024.

PERES, Shayda Cazaubon. Tecendo fronteiras: uma entrevista com Edith Derdyk. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 15, n. 37, p. 01-08, 2023. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/23999>. Acesso em: 15 ago. 2024.

PIGLIA, Ricardo. O que é um leitor? In: PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 11-25.

PISSOLATI, Tiago Lanna. *O viajante, a dobra e o livro que não se lê: a questão do livro desdobrada a partir de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. 2017. 327 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5314740. Acesso em: 17 dezembro 2024.

SANTOS, Marcelo Armesto. *Entre: inventários e pretextos de uma poética da série*. 2019. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7770479. Acesso em: 17 dezembro 2024.

SILVA, João Paulo Tozetti da. *Entre a visibilidade e o sumiço: autor e autoria em Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. 2014. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2014. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1942591. Acesso em 17 dezembro 2024.

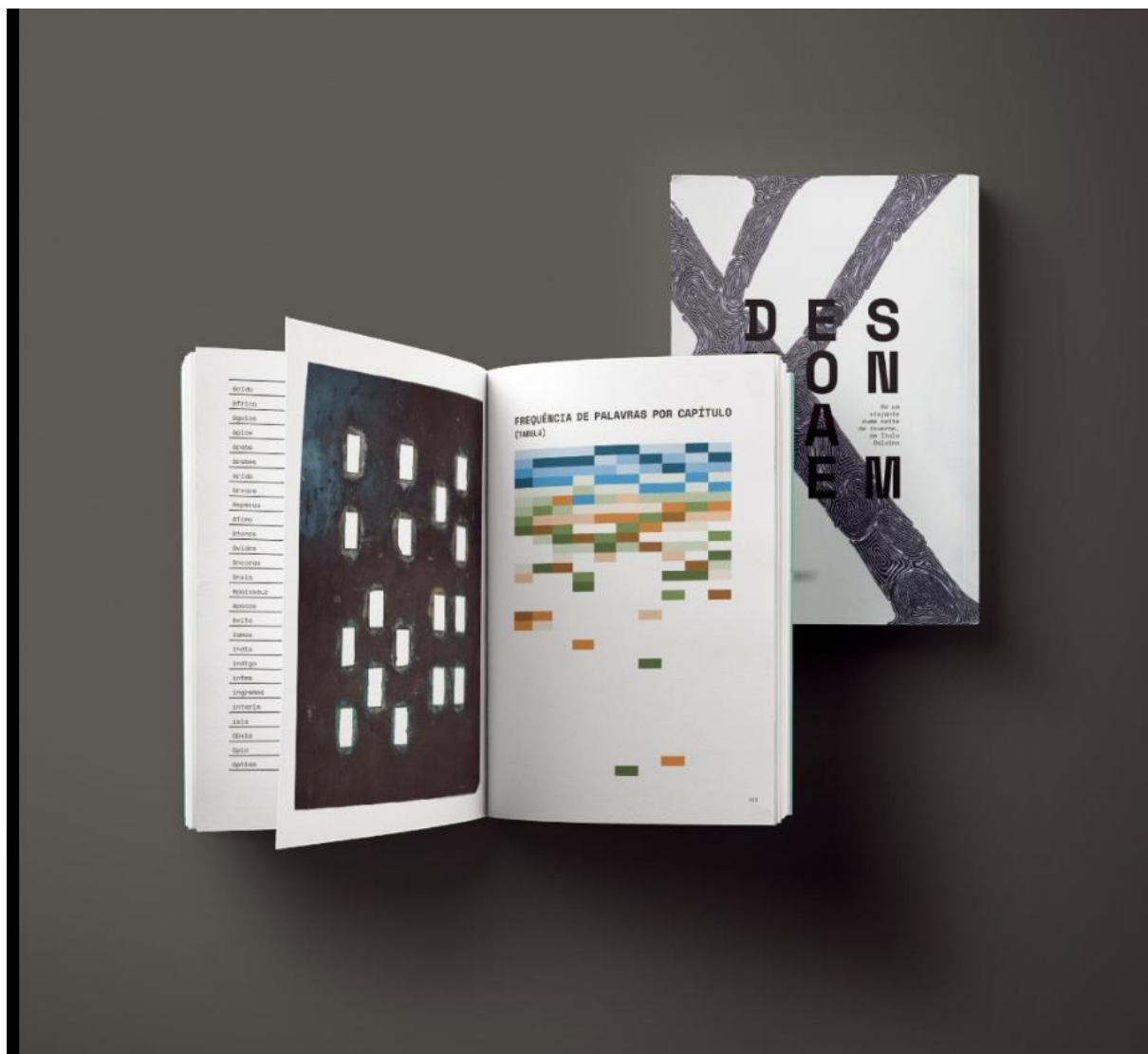
THOMÉ, Talyta Teixeira. *Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino, e a questão da leitura*. 2021. 108 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10945978. Acesso em: 17 dezembro 2024.

VALIO, Luciana Benetti Marques. *Renata Lucas e os espaços públicos: intrincamento e fissura*. 2014. 338 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=359762. Acesso em: 17 dezembro 2024.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Tradução Josely Vianna Baptista, Maria Carolina de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

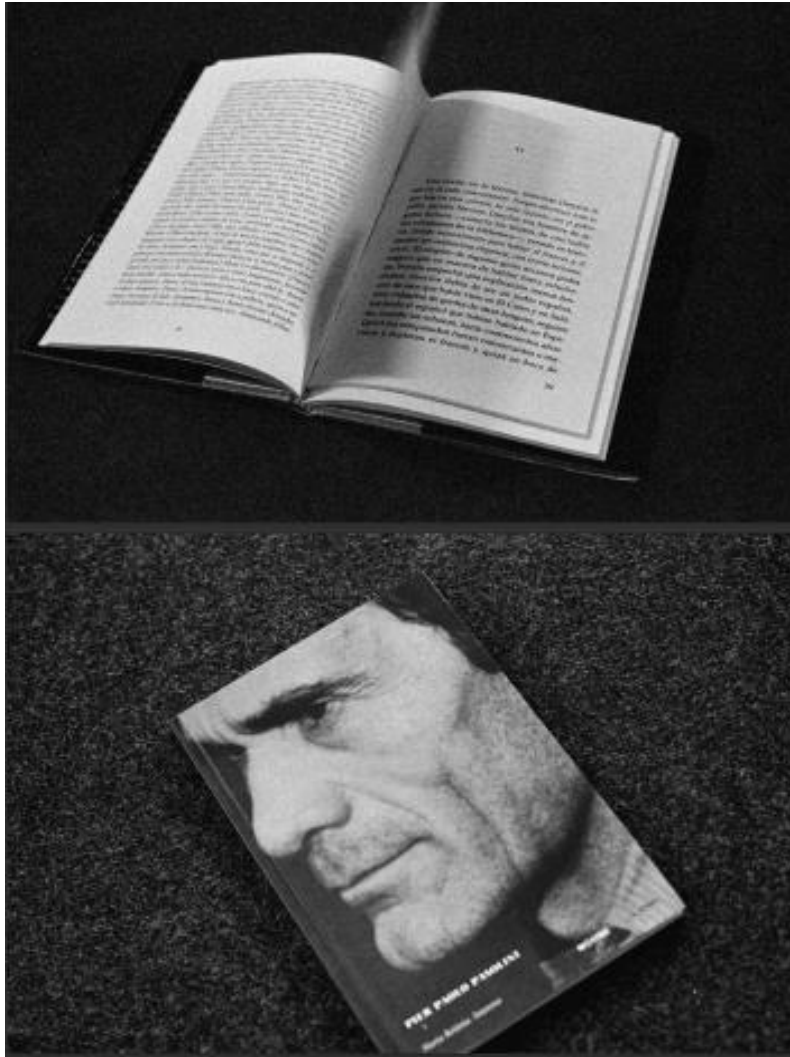
XERXENESKY, Antônio. Ah, humanidade. In: MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Tradução Antônio Xerxenesky. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023, p. 219-225.

ANEXO A - Livro de artista *Desmontagem*, da série *Entre*



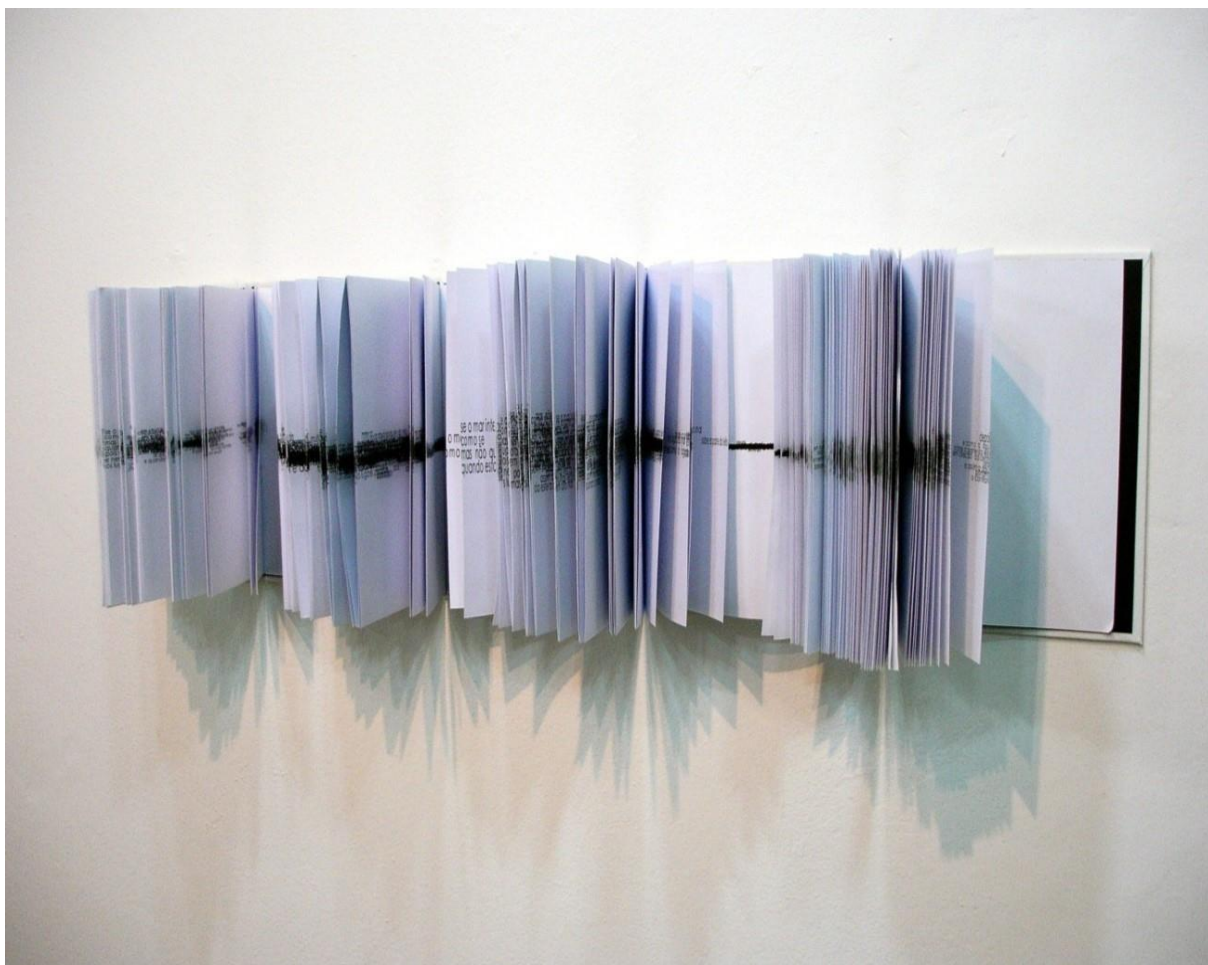
Fonte: MARCELO ARMESTO. Imagem capturada do perfil do artista no *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByBGYy0FWtH/>. Acesso em: 14 janeiro 2025.

ANEXO B – Livro com intervenção de Renata Lucas



Fonte: CCBB SÃO PAULO. Imagem retirada do catálogo da exposição “Planos de fuga: uma exposição em obra”, com curadoria de Mauro Restifê, realizada no CCBB São Paulo – 2013. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/PlanosdeFuga.pdf>. Acesso em: 14 janeiro 2025.

ANEXO C – Livro *Se o mar inteiro sobre o leito de um rio*



Fonte: EDITH DERDYK. Disponível em:
<https://www.flickr.com/photos/ateliersubterranea/2759684021>. Acesso em: 14 janeiro 2025.

ANEXO D - Livro da série *Livro cego*



Fonte: EDITH DERDYK. Imagem capturada do perfil da artista no *Instagram*. Disponível em: https://www.instagram.com/p/ChyLyHOu8v/?img_index=1. Acesso em: 14 janeiro 2025.