Do livro à tela. O antes e o depois do livro*

From the book to the screen. Before and after the book

Giorgio Agamben **

Resumo

O presente ensaio analisa, a partir de um levantamento arqueológico e filológico, a questão das maneiras de composição de uma *obra artística.* Nesse sentido, apresenta um breve histórico de como, na cultura ocidental, acontece a passagem dos rolos ao códex (isto é, a passagem dos rolos à página e ao livro). Também traça as implicações físicas e metafísicas da constituição da página e do livro. Examina como a prática editorial faz parte da estrutura de uma obra e, nesse sentido, mostra que o livro carrega em si uma potência que ultrapassa uma forma de constituição definitiva. Para tais análises – além de um percurso histórico que perpassa Agostinho, Nietzsche, Mallarmé –, os textos *Petrolio,* de Pier Paolo Pasolini, e *Nuovo Commento,* de Giorgio Manganelli, são as figuras centrais.

Palavras-chave: obra artística; cultura ocidental; livro; Pasolini; Manganelli.

Abstract

From an archaeological and philological tracking, the present essay analyses the question of the composition manners of an *artistic opera*. In this sense, it presents a brief history of how, in the Western Culture, the passage from the rolls to the codex happened (namely, the passage from the rolls to the page and the book). It also traces the physical and metaphysical implications of the constitution of the page and the book. It scans how the editorial practice is a part of the opera's structure and, accordingly, it shows that the book has a potentiality that exceeds a definitive constitution form. For such analyzes – beyond a historical background that goes through Augustine, Nietzsche, Mallarmé –, the texts *Petrolio,* of Pier Paolo Pasolini, and *Nuovo Commento,* of Giorgio Manganelli, are the central figures.

Keywords: artistic opera*;* Western Culture; book; Pasolini; Manganelli.

● **Enviado em: 15/12/2015**
● **Aprovado em: 10/01/2015**

* O presente ensaio está publicado em: AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto.* Roma: Nottetempo, 2014. pp. 87-112. A tradução é de Vinícius Nicastro Honesko. No Brasil os direitos autorais do livro são da editora Boitempo. Os direitos deste artigo em específico foram gentilmente cedidos pela editora à "Diálogos Mediterrânicos".

** Giorgio Agamben nasceu em Roma em 1942. É um dos principais intelectuais de sua geração, autor de muitos livros extremamente influentes nas discussões sobre filosofia política contemporânea. Foi responsável pela edição italiana das obras de Walter Benjamin. Deu cursos em várias universidades europeias e norte-americanas, recusando-se a prosseguir lecionando na New York University em protesto à política de segurança dos Estados Unidos. Foi diretor de programa no Collège International de Philosophie de Paris. Foi professor do Instituto Universitario di Architettura di Venezia (Iuav), afastando-se da carreira docente no final de 2009. Sua obra, influenciada por Michel Foucault e Hannah Arendt, centra-se nas relações entre filosofia, literatura, poesia e política.

O último curso de Roland Barthes no *Collège de France* intitula-se: *A preparação do romance.* Logo no início, quase como em um presságio da morte iminente, Barthes evoca o momento da vida em que se começa a entender que ser mortal não é mais um sentimento vago, mas uma evidência. E, ao mesmo tempo, recorda a decisão, tomada alguns meses antes, de dedicar-se à escritura de uma maneira nova, de "escrever como se nunca ainda o tivesse feito".

O tema do curso corresponde, de certo modo, a tal decisão. Barthes o compendia na fórmula "querer-escrever", que designa o período "mal definido, mal estudado" que precede a redação da obra. Em particular, uma vez que o curso é dedicado à "preparação do romance", ele evoca, sem aprofundá-lo, o problema da relação entre "o fantasma do romance" e as notas preparatórias, os fragmentos, os apontamentos e, por fim, a passagem do romance-fragmento ao romance propriamente dito.

Esse tema tão importante e "mal estudado" é, entretanto, de pronto abandonado e, inesperadamente, Barthes passa a tratar dos haiku japoneses, um gênero poético que conhecemos apenas em sua rígida forma codificada – muito pouco adequado ao que se possa imaginar pela investigação anunciada no título do curso, o qual seria possível, pelo contrário, sumarizar na fórmula "o antes do livro ou do texto".

Usarei essa fórmula – "o antes do livro" – para referir-me a tudo o que precede ao livro e à obra finalizada, ao limbo, ao pré- ou sub-mundo de fantasmas, esboços, notas, cadernos, rascunhos, cadernetas de anotações aos quais nossa cultura não consegue dar um estatuto legítimo nem uma vestimenta gráfica adequada, provavelmente porque sobre nossa ideia de criação e de obra pesa o paradigma teológico da criação divina do mundo, daquele *fiat* incomparável que, segundo a sugestão dos teólogos, não é um *facere de materia,* mas um *creare ex nihilo,* uma criação que não apenas não é precedida de alguma matéria, mas se realiza instantaneamente, sem hesitações tampouco um repensar, por um ato gratuito e imediato de vontade. Antes de criar o mundo, Deus não fez rascunhos nem tomou notas – pelo contrário, o problema do "antes da criação", a pergunta sobre o que fazia Deus antes de criar o mundo, é, em teologia, um argumento proibido. O Deus cristão é a tal ponto um Deus essencial e constitutivamente criador que, para os pagãos e gnósticos que lhe colocavam essa pergunta constrangedora, Agostinho podia apenas rebater ironicamente com uma ameaça que traz, na realidade, uma impossibilidade de responder: "Deus cortava bambus para bater naqueles que fazem perguntas ilícitas".

Com todo o respeito a Agostinho – e a Lutero que, muitos séculos depois, dele retoma o argumento quase com as mesmas palavras –, também em teologia as coisas não são, na verdade, tão simples. Segundo uma tradição de origem platônica, que devia exercer uma profunda influência sobre a concepção renascentista da criação artística, Deus desde sempre possuía em sua mente as ideias de todas as criaturas que teria criado. Mesmo se por certo não se pode falar de uma matéria nem de um rascunho, há também em Deus algo que precede a criação, um "antes" imemorial da obra que febrilmente teria sido realizada no hexamerão bíblico. E que Deus tenha criado o mundo a partir do nada, segundo uma conhecida tradição da cabala, significa que o nada é a matéria com a qual ele fez sua criação, que a obra divina é literalmente materializada de nada.

É sobre esse obscuro pré-mundo, sobre essa matéria impura e proibida que gostaria de tentar lançar um olhar, antes de mais nada para colocar em questão o modo com o qual frequentemente pensamos não apenas o ato de criação, mas também a obra realizada e o livro em que ela toma forma.

Em 1927, Francesco Moroncini publica sua edição crítica dos *Cantos* de Leopardi. Trata-se de uma das primeiras vezes em que, ao invés de se limitar a apresentar o texto crítico de cada poema, o filólogo, por meio de uma série de dispositivos tipográficos, reproduz não apenas o manuscrito de cada canto em sua materialidade e em todos os seus particulares, com as correções, as variantes, as anotações e as marcas do autor, mas publica também as primeiras versões e, quando existentes, também os chamados "*getto in prosa*"[1]. O leitor é, de início, desorientado, pois aqueles componentes perfeitos, que estava habituado a ler de uma só vez, agora perdem sua consistência familiar, dilatam-se e se estendem por páginas e páginas permitindo-lhe, dessa maneira, repercorrer o processo temporal que levou a sua composição. Mas, ao mesmo tempo, tão prolongado no tempo e no espaço, o poema parece ter perdido sua identidade e seu lugar: onde estão *Le ricordanze,* onde está o *Canto noturno* e *L'infinito*? Restituídos ao processo de sua gênese, eles não são mais legíveis como um todo unitário, assim como não poderemos reconhecer um retrato em que o pintor tivesse a pretensão de representar juntas as diversas idades de um mesmo rosto.

[1] N.T.: Optei por deixar a expressão original que, por ser pouco comum, Agamben mantém entre aspas. *Gettare,* "lançar" em português, é utilizado para compor expressões figurativas para "inícios de obras". Esse uso se apresenta com mais frequência no âmbito da engenharia e da arquitetura, p.ex.: *gettare un ponte,* que significa "construir uma ponte", mas também com outros sentidos de *produzir* algo*,* como, p.ex., *gettare l'ombra* que significa "fazer sombra". No que diz respeito à obra literária, *gettare in prosa* – e na forma substantivada que neste texto aparece: *getto in prosa* – assume o sentido de "primeiras linhas em prosa", "primeiros lances em prosa". Não seria muito apropriado traduzir por "rascunho" ou "esboço" uma vez que, durante todo o texto, Agamben se utiliza de vários significantes que teriam tais sentidos em português, como *abozzo, prima stesura, schizzo* etc..

Falei do assim chamado "*getto in prosa*", que, em alguns casos, por exemplo *L'inno ai patriarchi,* foram conservados. O que são essas enigmáticas páginas em prosa, que parecem uma paráfrase deselegante e mal escrita dos *Cantos* e contêm, pelo contrário, de acordo com toda verossimilhança, o núcleo magmático e ardente, e quase o embrião vivo do poema? Como devemos lê-las? Com um olho no texto concluído para procurar compreender de que modo um organismo perfeito pôde desenvolver-se a partir de um fragmento tão insignificante – ou em si mesmas, como se contraíssem milagrosamente em poucas linhas o impulso espontâneo e o ditado da poesia?

O problema se complica em seguida se pensamos nos esboços ou rascunhos, tanto na literatura quanto nas artes visuais, em que ao impulso originário não seguiu nenhuma obra realizada. Os diários de Kafka estão cheios de inícios – por vezes brevíssimos – de narrativas jamais escritas, e, na história da arte, com frequência encontramos esboços que devemos supor referir-se a um quadro jamais pintado. Devemos aqui evocar a obra ausente, projetando arbitrariamente os esboços e as notas em um futuro imaginário, ou apreciá-los, como parece mais justo, em si mesmos? É evidente que essa pergunta implica a revogação, sem nenhuma reserva, da diferença, que supomos abolida, entre a obra terminada e o fragmento. O que diferencia, por exemplo, os livros e os artigos publicados por Simone Weil de seus cadernos de fragmentos póstumos, que são considerados por muitos sua obra mais importante (ou, ainda, aquela em que se exprimiu de modo mais definitivo)? Edgar Wind, na pequena obra prima que é *Arte e anarquia,* lembra que os românticos, de Friedrich Schlegel a Novalis, estavam convencidos de que os fragmentos e os rascunhos fossem superiores à obra terminada e, por isso, deixavam intencionalmente seus escritos no estado de fragmentos. E não muito diferente devia ser a intenção de Michelangelo, quando decidiu deixar não acabadas as esculturas da Sacristia Nova.

É instrutivo notar, nessa perspectiva, que já a partir de alguns decênios se assiste a uma mudança radical na ecdótica, isto é, na ciência que se ocupa das edições dos textos. Na tradição da filologia lachmanniana[2], os editores fixavam-se durante um tempo na reconstrução de um texto crítico, único, e, na medida do possível, definitivo. Quem teve nas mãos a grande edição de Hölderlin há pouco terminada na Alemanha ou aquela, ainda em curso, das obras de Kafka, sabe que, levando ao extremo o método de Moroncini, elas reproduzem todos os estados dos manuscritos sem distinguir entre as várias versões e sem mais confrontar as variantes e as formas rejeitadas no aparato crítico. Isso implica uma

[2] N.T.: Referente ao trabalho do filólogo Karl Lachmann (1793-1851).

transformação decisiva no modo de conceber a identidade da obra. Nenhuma das várias versões é o "texto", pois este se apresenta como um processo temporal potencialmente infinito – tanto em relação ao passado, do qual inclui todo esboço, elaboração e fragmento, quanto ao futuro – cuja interrupção em certo ponto de sua história, por eventos biográficos ou por decisão do autor, é puramente contingente. James Lord, no seu livro *Um retrato de Giacometti*[3], lembra várias vezes que Giacometti não se cansava de repetir, como já havia feito Cézanne, que jamais se termina um quadro, apenas se abandona.

A cesura, que põe fim à elaboração da obra, não confere a esta um estatuto privilegiado de completude: ela significa apenas que a obra se diz terminada quando, por meio da interrupção ou abandono, constitui-se como um fragmento de um processo criativo potencialmente infinito em relação ao qual a obra denominada terminada [*compiuta*] distingue-se somente de maneira acidental daquela não terminada [*incompiuta*][4].

Se isso é verdade, se toda obra é em essência fragmento, será lícito falar não apenas de um "antes" mas também de um "depois" do livro, tão problemático quanto, porém ainda menos estudado do que aquele.

Em 427, três anos antes de sua morte, Agostinho, que tem atrás de si uma obra imponente, escreve as *Retractationes.* O termo "retratação" – mesmo quando não é usado com o significado jurídico de retirar ou declarar não verdadeiro o testemunho dado em um processo – tem hoje apenas o sentido pejorativo de desmentir ou renegar o que se disse ou escreveu. Agostinho o usa, ao contrário, com o significado de "tratar de novo". Ele volta com humildade aos livros que escreveu não apenas, ou não tanto, para emendá-los nos defeitos ou imprecisões quanto para neles esclarecer o sentido e os objetivos e, por isso, retoma-os e, de algum modo, continua sua escritura.

Quase quinze séculos depois, entre o fim de 1888 e o início de 1889, Nietzsche repete o gesto de Agostinho e volta aos livros que escreveu com uma tonalidade emotiva de sentido oposto. O título *Ecce homo,* que escolhe para sua "retratação", por certo é antifrásico, pois as palavras com as quais Pilatos expõe aos hebreus Cristo nu, flagelado e coroado com espinhos, aqui se invertem em uma autoglorificação sem limites nem reservas. Depois de ter declarado considerar-se em certo sentido já morto, como seu pai, ele se pergunta "por que escrevo livros tão bons" e, retomando um após o outro os livros até então publicados, explica não só como e

---

3 LORD, James. *Un ritratto di Giacometti.* Roma: Nottetempo, 2004. Trad.: A. Fabrizi. (Edição brasileira: LORD, James. *Um retrato de Giacometti.* São Paulo: Iluminuras, 1998. Trad.: Celia Euvaldo)

4 N.T.: O jogo de palavras em italiano, que se repetirá várias vezes durante o texto, é *compiuta* e *incompiuta.* A tradução poderia ser "completa" e "incompleta", ou "cumprida" e "não cumprida", e até mesmo "realizada" e "não realizada", de acordo com o contexto. Desse modo, quando Agamben utiliza-se desse jogo linguístico, optei por deixar os termos no original entre colchetes.

por que nasceram, mas sugere também, com autoridade do *autor,* como devem ser lidos e o que ele verdadeiramente quis dizer.

Em ambos os casos a retratação supõe que o autor possa continuar a escrever os livros já escritos, como se eles permanecessem, até o fim, fragmento de uma obra em curso, que tende, por isso, a confundir-se com a vida. É uma intenção desse gênero que devia guiar o gesto lendário de Bonnard, sobre quem se conta que entrava com um pincel nos museus onde estavam seus quadros e, aproveitando da ausência de seguranças, retocava-os e aperfeiçoava-os. O paradigma teológico da criação divina mostra aqui sua outra face, segundo a qual a criação não se cumpriu [*compiuta*] no sexto dia, mas continua infinitamente, pois se Deus cessasse um só instante de criar o mundo, este se destruiria.

Dentre os escritores e cineastas italianos do século XX há um que praticou a retratação em todos os sentidos do termo – também no técnico-jurídico, pois, a certo ponto de sua vida, desdisse e "abjurou" uma parte não desprezível de sua obra: Pier Paolo Pasolini. Em seu caso, no entanto, a retratação se complica até assumir uma forma paradoxal. Em 1992 a editora Einaudi publicou, com o título *Petrolio,* uma volumosa obra póstuma de Pasolini. O livro – se de livro se trata – é composto por 133 fragmentos numerados, seguidos de anotações críticas e de uma carta a Alberto Moravia. A carta é importante pois nela Pasolini explica como concebeu o "romance" em questão, o qual, em seguida acrescenta, "não é escrito como são escritos os romances verdadeiros", mas como um ensaio, uma resenha, uma carta privada ou uma edição crítica. Essa última definição é a decisiva. Uma nota de 1973, que os editores situaram no início do livro, especifica, com efeito, que "todo *Petrolio* (a partir da segunda elaboração) deverá se apresentar sob forma de edição crítica de um texto inédito, do qual sobrevivem apenas fragmentos em quatro ou cinco manuscritos discordantes". A coincidência entre obra terminada [*compiuta*] e obra não-terminada é aqui absoluta: o autor escreve um livro em forma de edição crítica de um livro inacabado [*incompiuto*]. E não apenas o texto inacabado torna-se indiscernível do acabado [*compiuto*], mas também, com uma singular contração dos tempos, o autor se identifica com o filólogo que ao texto deveria dar a edição póstuma.

Particularmente significativa, na carta a Moravia, é a passagem em que o autor-editor declara que não se trata de um romance, mas da reevocação de um romance não escrito:

> Tudo o que neste romance é relativo ao romance o é enquanto reevocação do romance. Se eu desse corpo ao que aqui é apenas potencial e inventasse a escritura necessária para fazer dessa história um objeto, uma máquina narrativa que funciona por si só na imaginação do leitor, deveria por certo

> aceitar a convencionalidade que no fundo está em jogo. Não tenho mais vontade de jogar.

A despeito de quais fossem as razões biográficas que guiaram a escolha de Pasolini, encontramo-nos, em todo caso, diante de um livro inacabado [*incompiuto*] que se apresenta como a "reevocação" ou a retratação de uma obra que jamais foi pensada como uma obra, isto é, como algo que o autor pretendesse terminar. "Reevocação" significa aqui , na mesma medida, "revogação": o romance ausente é reevocado (ou, ainda, evocado) por meio da sua revogação como romance. E, todavia, é somente em relação a essa obra não escrita que os fragmentos publicados adquirem – mesmo se apenas ironicamente – seu sentido.

Diante de casos como esse é possível medir a insuficiência das categorias por meio das quais nossa cultura nos habituou a pensar o estatuto ontológico do livro e da obra. Pelo menos a partir de Aristóteles pensamos a obra (que os gregos chamavam *ergon*) colocando em relação dois conceitos: a potência e o ato, o virtual e o real (em grego, *dynamis* e *energeia,* ser-em-obra). A ideia corrente, que se aceita como óbvia, é que o possível e o virtual – o "antes" da obra – precedem o atual e o real, o *ergon,* a obra acabada [*compiuta*], na qual o que era apenas possível encontra, por meio de um ato de vontade, sua realização. Isso significa que, no esboço e na nota, a potência não se transferiu e exauriu integralmente no ato, o "querer-escrever" permaneceu não-atuado [*inattuato*] e inacabado [*incompiuto*].

E, todavia, em *Petrolio,* segundo toda evidência, o livro possível ou virtual não precede seus fragmentos reais, mas pretende coincidir com eles – e estes, por outro lado, são apenas a reevocação ou a revogação do livro possível. E não contém todo livro um resto de potência sem a qual sua leitura e sua recepção não seriam possíveis? Uma obra cuja potência criativa fosse de todo apagada não seria uma obra, mas cinzas e sepulcro da obra. Se queremos compreender verdadeiramente esse curioso objeto que é o livro, devemos então complicar a relação entre a potência e o ato, o possível e o real, a matéria e a forma, e tentar imaginar um possível que tem lugar apenas no real e um real que não cessa de fazer-se possível. E talvez apenas 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". Se o autor pode voltar a sua obra, se o antes e o depois da obra não devem ser simplesmente esquecidos, isso não é porque, como sustentavam os românticos, o fragmento e o esboço são mais importantes do que a obra, mas porque a experiência da matéria – que para os antigos era sinônimo de potência – neles é de imediato perceptível.

Exemplares, nessa perspectiva, são duas obras literárias que se propõem eminentemente como "livros" e nas quais, todavia, essa atopia e quase inconsistência

ontológica do livro são levadas até o limite extremo. A primeira é *Nuovo commento,* que Giorgio Manganelli publica em 1969 pela editora Einaudi e que a Adelphi reedita em 1993. Adelphi é uma editora que por certo tem muitos méritos e, no entanto, no caso de Manganelli, mostrou-se descuidada, retirando dos livros que republicava as orelhas feitas pelo autor que, como todos os leitores de Manganelli sabem, eram parte integrante dos livros, para agrupá-las então em um volume a parte. Dessa vez, entretanto, para a reedição de *Nuovo commento,* sentiu necessidade de reproduzir em um apêndice especial tanto a orelha quanto a ilustração de capa da edição original, à qual a orelha se refere e que representa, nas palavras do autor, uma imóvel explosão alfabética de letras, ideogramas e símbolos tipográficos, de que o livro seria o suporte ou o comentário. *Nuovo commento* se apresenta como uma série de notas a um texto inexistente – ou, ainda, de notas a notas sem texto, que são, por vezes, longuíssimas notas a um sinal de pontuação (a um ponto e vírgula) e que, ocupando toda a página, tornam-se, não se sabe como, verdadeiras narrativas. A hipótese de Manganelli não é, com efeito, apenas a da inexistência do texto, mas – também e na mesma medida – a de uma autonomia, por assim dizer, teológica do comentário; todavia, justamente por isso, não se pode dizer que o texto simplesmente falte: pelo contrário, ele está, em certo sentido – como Deus –, por toda parte e em nenhum lugar, inclui o próprio comentário ou se deixa incluir neste de modo a resultar imperceptível, como em uma glosa interlinear que tivesse apagado ou devorado as linhas do texto sagrado que comenta.

Talvez a melhor definição do livro esteja contida numa passagem da carta que Calvino escreve ao autor, descrevendo suas impressões de leitor:

> Começa-se dizendo: já entendi tudo, um comentário a um texto que não existe, pecado que se compreenda o jogo desde o início, quem sabe como fará para mantê-lo por tantas páginas sem nenhuma narração; (...) então, quando já não mais se espera por ele, recebe-se como um presente instigante verdadeiras narrações; a certo ponto, por meio de um processo de acumulação atravessa-se certo limiar e se chega a uma iluminação imprevista: mas claro, o *texto* é Deus e o universo, como não pude entender antes! Então se relê desde o princípio com a chave de que o *texto* é o universo como linguagem, discurso de um Deus que não remete a outro significado senão à soma dos significantes, e tudo rege perfeitamente.[5]

Nessa leitura teológica, o *Nuovo commento* se identifica com o universo (o livro-mundo é, de resto, um célebre *topos* medieval) e com Deus – mas com um Deus que se assemelha mais àquele da tradição cabalista, que havia criado na origem a Torá não em forma de nomes

[5] Carta de Italo Calvino a Giorgio Manganelli de 07 de março de 1969, agora publicada no apêndice de: MANGANELLI, Giorgio. *Nuovo commento.* Milão: Adelphi, 1993. pp. 149-150

e proposições significantes, mas como um coacervado incoerente de letras sem ordem nem articulação. Apenas depois do pecado de Adão Deus dispõe as letras da ilegível Torá originária (a Torá de *Atzilut*) de modo a formar as palavras do Livro dos livros (a Torá de *Beri'ah*); mas, justamente por tal razão, o advento do messias coincidirá com a restauração da Torá, na qual as palavras explodirão e as letras serão restituídas a sua pura materialidade, a sua desordem sem significado (ou onisignificante).

Daí, no livro de Manganelli, a importância decisiva da ilustração da capa, que curiosamente escapou a Calvino. No instante mesmo em que se identifica com o mundo e com Deus, o livro explode – ou implode – numa disseminação de letras e de sinais tipográficos: explosão, todavia, que sendo a de um livro, tem forma quadrada, isto é, mantém a forma de uma página – mas de uma página puramente ilegível que, sendo idêntica ao mundo, não supõe mais nenhuma referência a ele.

Daí também a proximidade do *Nuovo commento* manganelliano ao livro que para ele constitui, de modo verossímil, o arquétipo: o assim chamado *livre* de Mallarmé. Em 1957, quase sessenta anos depois da morte do poeta, Jacques Scherer publica, pela Gallimard, um livro cujo título no frontispício diz: *Le "Livre" de Mallarmé.* Acima do título, que atribui o "livro" em questão a Mallarmé, o nome do autor é, no entanto, Jacques Scherer. A posição do autor é, na verdade, indecidível, pois o ilegível manuscrito inédito, formado por 202 folhas escritas à mão por Mallarmé, é precedido por um texto de igual tamanho do organizador – espécie de metafísica isagoge não rubricada como tal – e seguido de um outro texto, no qual Scherer propõe uma "encenação" do "livro", composta de palavras e frases contidas nas folhas mas ordenadas pelo organizador de modo a formar uma espécie de drama ou mistério teatral.

É notório que Mallarmé, convencido de que "o mundo existe apenas para dar lugar a um livro", perseguiu por toda a vida o projeto de um livro absoluto, no qual o acaso – *le hazard* – devia ser eliminado ponto por ponto em todos os níveis do processo literário. Era necessário, por isso, eliminar antes de tudo o autor, pois "a obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta". Era preciso, então, abolir o acaso das palavras, porque cada uma delas resulta da união contingente de um som e de um sentido.

De que modo? Incluindo os elementos casuais em um conjunto necessário e mais vasto: antes de tudo, o verso, que "de muitos vocábulos faz uma palavra total, nova e estranha à língua" e então, em um progressivo *crescendo,* a página, constituída – com o exemplo impuro da *affiche* publicitária, à qual Mallarmé era extremamente atento – como uma nova unidade poética em uma visão simultânea, que inclui os brancos e as palavras disseminadas sobre ela. E, por fim, o "livro" compreendido não mais como um objeto material legível, mas como um

drama, um mistério teatral ou uma operação virtual que coincide com o mundo. Parece que Mallarmé estava pensando em uma sorte de performance ou balé, em que 24 leitores-espectadores teriam lido 24 folhas dispostas a cada vez em uma ordem diversa. A julgar pelo livro publicado por Scherer, o resultado é que o livro-mundo explode, neste ponto, em uma série de folhas ilegíveis, repletas de sinais, palavras, cifras, cálculos, pontos, grafemas. O manuscrito incrustrado no *livre* é, com efeito, metade uma miscelânea de cálculos imprecisos, feitos de multiplicações, somas e equações e, na outra metade, uma série de "instruções para uso", tanto meticulosas quanto inexequíveis.

O "lance de dados" do "livro", que pretendeu identificar-se com o mundo, elimina o acaso apenas se faz explodir o livro-mundo em uma palingênese necessariamente casual. Como no fim do mundo da tradição cristã, o último dia é a recapitulação integral do que se destrói e se perde para sempre: a *ekpyrosis,* a consumação no fogo, coincide com a *anakephalaiosis,* a recapitulação pontual do todo.

Deveria estar claro, neste ponto, que o livro é – ou, ao menos, pretende ser – algo muito menos sólido e seguro do que estamos habituados a pensar. Nas palavras de Manganelli, "sua presença tornou-se tão elusiva e agressiva a ponto de poder estar em nenhum lugar e por toda parte" e, na intenção de Mallarmé, ele terminantemente se realizou tornando-se, em absoluto, virtual. O "livro" é o que não tem lugar nem no livro nem no mundo e, por isso, deve destruir o mundo e a si próprio.

Será oportuno, depois dessa breve excursão metafísica, tentar interrogar a história material e, por assim dizer, a "física" do livro – mesmo sendo esta mais impenetrável do que aparenta à primeira vista. O livro como nós o conhecemos aparece na Europa entre os séculos IV e V da era cristã. É esse o momento em que o *codex* – termo técnico para o livro em latim – substitui o *volumen* e o rolo, que eram a forma normal do livro na antiguidade clássica. Basta refletir um momento para se dar conta de que se tratou de uma verdadeira e efetiva revolução. O *volumen* era um rolo de papiro (mais tarde de pergaminho) que o leitor desenrolava com a mão direita, segurando com a esquerda a parte que continha o *umbilicus,* isto é, o cilindro de madeira ou marfim em torno do qual era envolto o volume. No medievo, junto com o *volumen* colocou-se o *rotulus,* que se desenrolava, por sua vez, verticalmente, de cima para baixo, e era destinado ao teatro e às cerimônias.

O que acontece na passagem do *volumen* ao *codex,* cujo arquétipo estava nas tabuletas cobertas de cera das quais se serviam os antigos para anotar pensamentos, para fazer cálculos e para outros usos privados? Com o código aparece algo absolutamente novo a que estamos tão habituados que esquecemos da importância decisiva que teve na cultura material e

espiritual, e até mesmo no imaginário, do Ocidente: a página. O desenvolvimento do volume deixava aparecer um espaço homogêneo e contínuo, preenchido por uma série de colunas de escritura justapostas. O código – ou o que nós hoje chamamos livro – substitui tal espaço contínuo por uma série descontínua de unidade claramente delimitada – as páginas – na qual a coluna tenebrosa ou púrpura da escritura é cercada por todo lado por uma margem branca. O *volumen,* perfeitamente contínuo, abraçava todo o texto como o céu o faz com as constelações que nele estão inscritas; a página, unidade descontínua fechada em si, a cada vez separa dos outros um elemento do texto, que o olhar apreende como um todo isolado e que deve fisicamente desaparecer para permitir a leitura da página sucessiva.

Ao primado do livro, que substitui progressivamente o volume, por certo contribuíram razões de ordem prática: é mais manejável, a possibilidade de isolar e encontrar de maneira muito mais fácil uma passagem do texto e, graças à multiplicação das páginas, a maior capacidade de conteúdo. É óbvio, por exemplo, que sem a página o projeto do *livro* de Mallarmé não teria sido nem mesmo pensável. Mas existiram também razões mais essenciais, até mesmo de ordem teológica. Os historiadores notaram que a difusão do código acontece sobretudo no ambiente cristão e acompanha passo a passo o cristianismo. Os manuscritos mais antigos do Novo Testamento, que são de um tempo em que o primado do código ainda não era dado por certo, têm a forma de código e não de volume. Já se observou, nesse sentido, que o livro correspondia à concepção linear do tempo própria do mundo cristão, enquanto o volume, com seu desenrolar, correspondia melhor à concepção cíclica do tempo própria da antiguidade clássica. O tempo da leitura reproduzia, de algum modo, a experiência do tempo da vida e do cosmo, e folhar um livro não era a mesma coisa que desenrolar o rolo do *volumen.*

O declínio e o progressivo desaparecimento do volume no âmbito cristão podiam ter ainda outra razão, também esta rigidamente teológica, que espelhava de algum modo o conflito e o rompimento entre a igreja e a sinagoga. Na sinagoga, na parede voltada para Jerusalém, está custodiada a Arca da Lei, *aron ha-qodesh,* que contém o texto da Torá. Esse texto sempre tem a forma de um *volumen.* O texto sagrado é, para os judeus, um rolo, para os cristãos, um livro. Os judeus também usam, naturalmente, edições impressas da Torá em forma de livro: mas o arquétipo transcendente desses livros é o *volumen* e não um *codex.* O Novo Testamento, pelo contrário, como o Missal Romano e qualquer outro texto cultual dos cristãos, não se distingue, quanto à forma, de um livro profano.

Em todo caso, quaisquer que sejam as razões que levaram ao triunfo do livro, a página adquire no Ocidente cristão um significado simbólico que a eleva ao estatuto de uma verdadeira *imago mundi* e *imago vitae.* O que o livro da vida ou do mundo ao ser aberto deixa

ver é sempre a página, escrita ou desenhada: contra esta, a página branca torna-se o símbolo, angustiante e, ao mesmo tempo, fecundo, da pura possibilidade. Aristóteles, no seu tratado sobre a alma, comparara a potência do pensamento a uma tabuleta para escrever sobre a qual nada ainda está escrito e tudo pode ser escrito: na cultura moderna, a página branca simboliza a pura virtualidade da escritura, diante da qual o poeta ou o romancista invocam desesperados a inspiração que permitirá traduzi-la em realidade.

O que acontece hoje, quando o livro e a página parecem ter dado lugar para os instrumentos informáticos? As diferenças e as semelhanças, as analogias e as anomalias, parecem, ao menos em aparência, sobrepor-se. O computador possibilita a mesma paginação do livro, porém – isso até suas mais recentes evoluções, que permitem "folhar" o texto – este se desenrolava não como um livro, mas como um rolo, de cima para baixo. Na perspectiva teológica que acabamos de evocar, o computador apresenta-se como uma via do meio entre o Missal Romano e o rolo do *aron ha-qodesh,* uma espécie de híbrido judeu-cristão, e isso só pode ter contribuído para seu quase indiscutível primado.

Existem, no entanto, diferenças e analogias mais profundas que precisam ser esclarecidas. Um lugar comum que com frequência se escuta repetir de maneira descuidada é que, na passagem do livro aos instrumentos digitais, esteja em questão uma passagem do material ao virtual. O tácito pressuposto é que material e virtual designam duas dimensões opostas e que virtual seja sinônimo de imaterial. Ambas as pressuposições são, se não de todo falsas, ao menos muito imprecisas.

A palavra "livro" vem de um termo latino que significa, na origem, "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 a madeira como material de construção, distinto de *lignum,* que é a lenha para queimar. Para o mundo clássico, todavia, a matéria é o lugar próprio da possibilidade e da virtualidade: ela é, pelo contrário, a possibilidade pura, o "sem forma" que pode receber ou conter todas as formas e da qual a forma é, de algum modo, o traço. Ou melhor, na imagem de Aristóteles que mencionamos, a página branca, a tabuleta para escrever sobre a qual tudo pode ser escrito.

O que pode acontecer com essa página branca, com essa pura matéria no computador? Em certo sentido, o computador é apenas uma página branca que se fixou no objeto que, com um termo a respeito do qual é oportuno refletir, chamamos "tela" ["*schermo*"] [6]. Esse

[6] N.T.: *schermo,* em italiano. Optei por "tela", que é a mais adequada para traduzir *schermo* no que diz respeito à "tela" do computador, do cinema etc.. "Tela", entretanto, tem outra linhagem etimológica: provém do verbo latino *texere,* que significa "tecer, trançar, entrelaçar" e que, por sua vez, está atrelado

vocábulo, derivado do antigo verbo alemão *skirmjan,* que significa "proteger, abrigar, defender", aparece por tempos em italiano e em um lugar eminente. No quinto capítulo da *Vita nuova,* Dante conta ter decidido esconder seu amor por Beatriz, fazendo para si "*schermo de la veritade*"[7] com uma outra "*gentile donna*"[8]. A metáfora por certo é óptica, pois a dama em questão havia sido encontrada por acaso no meio da "*linea retta che movea da la gentilissima Beatrice e terminava ne li occhi miei*"[9], de modo que os presentes haviam acreditado que o olhar de Dante dirigira-se a ela e não a Beatriz. Dante usa mais vezes o termo "*schermo*" no sentido de abrigo e de obstáculo material, como quando diz que os flamengos, para proteger suas terras, "*fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia*"[10] ou quando descreve a alma que, como uma angélica borboleta, "*vola a la giustizia senza schermi*"[11].

Como uma palavra que significa "obstáculo, abrigo" pôde adquirir o significado de "superfície sobre a qual aparecem as imagens"? O que chamamos de tela [*schermo*], o que, nos instrumentos digitais, captura de maneira tão tenaz nosso olhar? O que aconteceu, na realidade, é que, nestes, a página-suporte material da escritura se separou da página-texto. Em um livro que todos deveriam ter lido, *Nas vinhas do texto,* Ivan Illich mostrou como, já a partir do século XII, uma série de pequenos aprimoramentos técnicos permitiu aos monges imaginar o texto como algo autônomo em relação à realidade física da página. Mas a página, que derivava etimologicamente de um termo que designava o ramo da vida, era ainda para eles uma realidade material, na qual o olhar podia "passear" e mover-se para colher os caracteres da escritura como a mão colhe os cachos de uva (*legere* significa, na origem, "colher").

Nos instrumentos digitais o texto, a página-escritura codificada em um código numérico ilegível para os olhos humanos, está completamente emancipado da página-suporte e se limita a transitar como um espectro sobre a tela [*schermo*]. E essa quebra da relação página-escritura, que definia o livro, gerou a ideia – um tanto imprecisa – de uma imaterialidade do espaço informático. Antes, o que acontece é que a tela [*schermo*], o

---

ao indo-europeu **teks* (tecer, fabricar), o qual estaria presente, p.ex., na palavra grega *tekhné* (técnica). Porém, ao fazer o levantamento etimológico de *schermo,* a argumentação de Agamben abarca outros sentidos à palavra, tais como *cobertura, proteção, abrigo, defesa* (em português, uma palavra pertinente e de sentido próximo ao dos argumentos do texto, nessa linha etimológica seria *escudo*, p.ex.). Nos parágrafos seguintes, portanto, quando a palavra *schermo* aparecer com o sentido de *tela,* farei a tradução e manterei a original entre colchetes; por outro lado, quando surgir com significado outro, manteremos a original em itálico.

7 N.T.: Optei por manter o italiano dantesco no corpo do texto (em itálico) e apresentar uma tradução em nota. Aqui: "cobertura da verdade"

8 N.T.: "dama gentil"

9 N.T.: "linha reta que movia da gentilíssima Beatriz e terminava em meus olhos"

10 N.T.: "fazem barreira para que o mar se afaste"

11 N.T.: "voa para a justiça sem abrigos"

"obstáculo" material, permanece invisível e não visto naquilo que dá a ver. Isto é, o computador é construído de modo que os leitores jamais vejam a tela como tal, na sua materialidade, pois ele, tão logo ligado, enche-se de caracteres, símbolos ou imagens. Quem usa um computador, um iPad ou um Kindle mantém fixo por horas o olhar em uma tela que nunca vê como tal. Se a percebe como tela [*schermo*], isto é, se a tela [*schermo*] permanece branca ou, pior, se escurece e fica preta, isso significa que o instrumento não funciona. Como na doutrina platônica da matéria, que os antigos diziam ser particularmente difícil de compreender, a matéria, a *chora,* é aqui o que, sem ser percebido, dá lugar a todas as formas sensíveis.

O dispositivo digital não é imaterial, mas se funda sobre uma obliteração da própria materialidade: a tela [*schermo*] "faz *schermo*" a si mesma, esconde a página-suporte – a matéria – na página-escritura, esta, sim, tornada imaterial ou, muito mais, espectral, se o espectro é algo que perdeu seu corpo mas dele conserva de algum modo a forma. E aqueles que usam esse dispositivo são leitores ou escritores que tiveram de renunciar, sem se dar conta, à experiência – angustiante e, ao mesmo tempo, fecunda – da página branca, da tabuleta para escrever sobre a qual nada ainda está escrito, que Aristóteles comparava à pura potência do pensamento.

Gostaria de propor, neste ponto, uma definição mínima do pensamento que a mim parece particularmente pertinente. *Pensar significa lembrar-se da página branca enquanto se escreve ou se lê.* Pensar – mas também ler – significa recordar-se da matéria. E assim como os livros de Manganelli e de Mallarmé talvez não fossem mais do que uma tentativa de remeter o livro à pura materialidade da página branca, também quem usa um computador deveria ser capaz de nele neutralizar a ficção de imaterialidade, que nasce do fato de que a tela [*schermo*], o "obstáculo" material, o sem forma do qual todas as formas são apenas o traço, permanece-lhe obstinadamente invisível.