Instabilidade e Estabilidade dos Processos de Criação no Manuscrito Literário

Philippe Willemart
Universidade de São Paulo

Resumo

Apoiando-me nos textos e manuscritos publicados de Stéphane Mallarmé e após ter sublinhado a fragilidade de todos os elementos da escrita, proponho substituir o paradigma acaso-arquitetado que estruturou a pesquisa do poeta, pelo de instabilidade-estabilidade inspirado da teoria do químico Ilya Prigogine.

Résumé

Prenant appui sur les textes et manuscrits publiés de Stéphane Mallarmé et après avoir relevé la fragilité de tous les éléments de l'écriture, je propose de remplacer le paradigme hasard-architecturé qui structurait la recherche du poète par celui d'instabilité- stabilité inspiré de la théorie d'Ilya Prigogine.

Falar de instabilidade e estabilidade faz referência a uma linguagem utilizada mais na física e particularmente nas descrições do universo macro e microscópico segundo as teorias de Ilya Prigogine e talvez assusta um pouco o crítico literário. Mas entrarei no tema a partir da literatura, de um autor, difícil é verdade, mas reconhe-

cido como uma baliza na poesia ocidental do século XIX e XX: Stéphane Mallarmé (1842-98).

O capítulo será dividido em duas partes. A primeira, curta e informativa, se inspirará fortemente em um artigo de Bertrand Marchal intitulado "Editer Mallarmé" que saiu na *Genesis* 6/94 e interessa mais aos especialistas em edição crítica. A segunda será uma reflexão que iniciei numa argüição escrita na ocasião da defesa de tese de Zênia de Faria da Universidade Federal de Goiás intitulada *Mallarmé e o Universo da leitura* em setembro do 1995.

1. Bertrand Marchal prepara uma nova edição das *Obras Completas* de Mallarmé para a coleção Pléiade da Gallimard e, nesta perspectiva, alerta os estudiosos da fragilidade de algumas noções. A descoberta de novos manuscritos, páginas e cadernos torna três conceitos profundamente instáveis: o de "texto canónico", o de "obras completas" e o de "texto definitivo".

1.1. Para o primeiro, Marchal cita o exemplo de *Hérodiade* cujas notas publicadas com o título "*Noces d'Hérodiade*", abalaram o texto "reputado como canónico" das *Obras Completas* de 1945 e relativizaram trechos já publicados, mas remanejados pelo autor após uma primeira publicação.

1.2 O conceito de "obras completas" tão valorizado por editores do mundo inteiro reflete poucas vezes a realidade. Descobrindo, por exemplo, que os textos de *Igitur* e *Dyptique* não passam de simples anotações que foram publicados como textos acabados,[1] Marchal propõe o conceito de "obras em progresso" que, seria de fato uma edição genética reunindo todos os manuscritos do autor incluindo os textos publicados.[2]

1.3 O conceito de "texto definitivo" não se caracteriza pela publicação da obra. Como vários autores, Mallarmé retomava poe-

---

[1] MARCHAL, Bertrand. "Editer Mallarmé". *Genesis*. Paris, éd. Jean Michel Place, 1994.6.,

mas já publicados a partir de prototextos antigos e os republicava com outra versão. Somente a morte do autor e a descoberta de todos os manuscritos relativos a esta obra, definiriam o acabamento desta obra.

Resumindo esta primeira parte, podemos dizer que o estudo dos manuscritos abala estes três conceitos ou desestabiliza estas três referências habituais vigorando na edição crítica.

2.1 A segunda parte verterá sobre o conceito de "acaso" que Mallarmé opunha a "arquitetado" quando falava de criação. Vou tentar reler esta oposição e propor uma outra dialética que explica melhor, a meu ver, os processos de criação e o que acontece quando se descobrem novos manuscritos como assinalei na primeira parte.

2.1.1 Influenciado provavelmente por *Genèse d'un poème* [3] de Edgar A. Poe lido na tradução de Baudelaire quando tinha 20 anos, Mallarmé, preocupado com a racionalidade na composição do poema, lutou toda sua vida contra o acaso. Racionalidade talvez seja aqui um sinônimo de poder ou de vontade do poeta em dominar os processos de invenção.

– Uma carta sem data endereçado a seu amigo Charles Morice defendia a todo custo a hipótese racional na construção do poema. Sabemos, por outro lado, que Poe estranhou a seriedade com a qual a crítica leu *Philosophy of composition*, mas Mallarmé dizia nesta carta admirável a respeito de Poe: "Evitar algumas realidades de andaime que ficaram ao redor desta arquitetura espontânea e mágica não implica a falta de cálculos poderosos e subteis, mas são ignorados, eles mesmos se fazem misteriosos de propósito" e no rascunho, acrescenta: "esses cálculos se fazem no fundo de nós, recalcados, mudos, misteriosos resumos".

Na carta do dia 14 de novembro de 1869 a Cazalis, ele tinha 27 anos, anunciando Igitur, Mallarmé escreve que neste conto,

3. Intitulado por Poe *Philosophy of composition*.

> *... pretendo dominar o velho monstro da Impotência, seu assunto, a fim de me fechar na minha tarefa já ré-estudado. Se for feito, saro. Similia similibus.*

O acaso salientaria a impotência ou a incapacidade do poeta para escrever o livro?

Se com o esboço de Igitur, Mallarmé achava que tinha dominado o acaso, em 1885, dezesseis anos mais tarde, na carta dirigida a Verlaine, intitulada Autobiographie, confirma sua tentativa e talvez vislumbra seu fracasso na execução:

> *Sempre sonhei e tentei /.../ um livro que seja um livro arquitetural e premeditado, e não uma coleção de inspirações de acaso mesmo maravilhosas.*

Isto é, querendo controlar as condições iniciais da escrita e não aceitando elementos, fossem fantásticos, que escapariam a sua vontade, Mallarmé pretende planejar e traçar o projeto do livro, o qual deveria refletir, no final do processo escritural, uma arquitetura ou uma estabilidade sólida apesar de ter sofrido durante sua escritura ataques do acaso ou de elementos instáveis.

Mas como controlar a palavra que já aparece portador de sentidos desde sua criação, como controlar as sílabas que a compõem, como controlar os sons que a musicalizam, como controlar a sintaxe imposta pela língua? Resumindo, como controlar a origem das palavras?

Em *Crise de vers*, que retoma a introdução ao *Traité du verbe* de René Ghil, publicado em 1886, Mallarmé responde:

> *O verso, que com vários vocábulos, refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como encantadora, termina este isolamento da palavra: negando com um traço soberano, o acaso alojado nas palavras (ou nos confins?) apesar do artífice de seu remolhar alternado no sentido e na sonoridade,*

o que exclui o poeta:

> *A obra pura implica a desaparição elocutória do poeta.*

Mallarmé reconhece a contingência presente em cada palavra apesar de sua integração semântica e fônica no verso, mas pretende limitar e amarrar o acaso pela integração do verso, que como uma máquina transformadora, corta as origens da palavra, a isola de seu passado e lhe dá uma outra feição.

Em 1891, Jules Huret, jornalista do *Echo* de Paris, fez uma pesquisa sobre a Evolução literária. Questionado sobre o "fundo" na poesia, Mallarmé respondeu o seguinte:

> *Nomear um objeto, é suprimir os três quartos do gozo do poema que é feito de adivinhar aos poucos: sugeri-lo, eis o sonho.*

Nomear supõe uma precisão que elimina uma boa parte do gozo do leitor. A função do poeta não consiste em fazer um relato científico, frio e objetivo de uma coisa vista ou sentida, mas evocar a realidade dos objetos, o que dá bastante liberdade ao leitor para apreciar a poesia. Se, por um lado, o poeta elimina a realidade do objeto, por outro lado, ele não pode prever os efeitos desta alusão já que cada leitor, seguindo seu gozo singular, pode enveredar por vários caminhos. Não há possibilidade de controle deste lado, o que Mallarmé não nega já que não é seu objetivo. Vencer o acaso se limitaria em vencer os processos de escritura, limitar os efeitos das causas iniciais e não controlar seus efeitos no leitor.

Em 1895, o poeta fala do "acaso vencido palavra por palavra" e, no entanto, em 1897, constata no seu último poema que: Um lance de dados nunca abolirá o acaso. O sonho terminou com esta verdade que encerra aparentemente a vida literária de Mallarmé.

O acaso teria vencido a literatura?

Será que a crítica literária não progrediu desde então?

Continuamos pensando que o acaso é invencível?

2.1.2 Gostaria de continuar a reflexão de Mallarmé e a de Zênia de Faria e perguntar se a noção de acaso não precisaria de um contexto diferente.

Sabemos que essa indefinição não pertence somente às ciências humanas, mas também às ciências exatas que têm-se preocupado com o mesmo problema.

O livro *Le hasard et la nécessité* de Jacques Monod,[4] bastante comentado testemunha essa inquietação. Entretanto, outras teorias surgiram desde então que não explicaram o acaso, mas tentaram entender um pouco mais o que acontece nesta zona nebulosa que os Antigos chamavam Caos.

A divindade Caos está presente desde Hesíodo em *Teogonia,* mas sabemos que "caos" para os Antigos não quer dizer confusão, mas simplesmente "não entendimento". Segundo Paul Diel, como já o assinalamos acima, Caos delimitava o campo entre o entendido e o não entendido ou simbolizava, a derrota do espírito humano frente ao mistério da existência e da "Criação".[5]

Monod resumiu essas leis do caos no conceito de "acaso" e falava do nascimento do Universo e da vida como resultado de uma loteria cósmica. Mas poderíamos enumerar as novas descrições do universo que levam em conta a morfologia dos elementos e não somente o conteúdo. Uma delas, a das estruturas dissipativas e do sistema auto-organizacional elaborada por Prigogine se encaixa adequadamente a meu ver na teoria de Mallarmé sobre a escritura.

Em *Le mystère dans les lettres* de 1896, o poeta descreve o movimento da escritura (insisto na palavra "movimento") em um texto muito conhecido entre os aficionados de Mallarmé:

> *As palavras, por si mesmas, exaltam-se em muitas facetas reconhecida a mais rara ou valiosa para o espírito, centro de suspenso vibratório; que as percebe independentemente da seqüência ordinária, projetadas, em parede de gruta, tanto quanto dura sua mobilidade ou princípio, sendo o que não se diz do discurso:*

4. MONOD, Jacques. *Le hasard et la nécessité (Essai sur la philosophie naturelle de la biologie.* Paris, Seuil, 1970).

5. DIEL, Paul. *Le symbolisme de la mythologie grecque. Etude psychanalytique.* Paris, Payot, 1952, p.119.

> *prontas todas, antes da extinção, a uma reciprocidade de fogos distante ou apresentada de viés como contingência.*[6]

Se substituo "palavras, por se mesmas, exaltam-se" por "moléculas que se reorganizam", poderiam ter atribuído o prêmio Nobel recebido por Prigogine em 1977 a Mallarmé, já que dispensava as condições iniciais do fenômeno "escritura" e acreditava "a uma reciprocidade de fogos distante ou apresentada de viés como contingência".

Isto é, Mallarmé já questionava a noção de causa na escritura e não via uma relação de causa e efeito na relação escritor-escritura. Ele preferia atribuir o produto da escritura ao efeito das palavras dispostas na página branca e minimizava o escritor, sua história e sua vida como causa primordial. Ignorava, em outras palavras, o biografismo e a relação vida-obra muito presente ainda em análises literárias hoje, biografismo que tem tendência a renascer com a crítica genética mal entendida.

(Permitam-me uma digressão?) Quero dizer que o fato de os manuscritos confrontarem visualmente a escritura com seu "fazedor", o escritor, poderia induzir o crítico a procurar elementos biográficos que explicam certos processos de escritura e dados do texto, o que não nego. Mas na medida em que este crítico considera a preeminência da força da escritura nestes elementos e não estabelece uma relação de causa e efeito imediato, não haveria biografismo. Fecho o parêntese.

Em *Crise de vers*: (1886-1896), o poeta é mais claro ainda quanto ao escritor vivo:

---

6. CHIAMPI, Irlemar (org.) A modernidade na literatura francesa. *Fundadores da Modernidade*. Trad.Amálio Pinheiro. São Paulo, Ática, 1991. p.131. "Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme 'contingence". Mallarmé. Le mystère dans les lettres. *Id., ibid.* (1896). p. 386.

> *A obra pura implica a desaparição elocutória do poeta que cede a iniciativa às palavras, pelo embate de sua desigualdade mobilizadas; elas ascendem fogos recíprocos como um virtual rasto de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível com o antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase*[7].

Mallarmé ressalta neste trecho a maquinaria implícita na construção do poema e talvez a entendamos melhor se a compararmos com um fenômeno parecido, lembrado por Prigogine:

> *...as colisões (de partículas) como mecanismo de evolução correspondem /.../ muito precisamente a fenômenos de ressonância. Uma colisão entre duas partículas pode ser assimilada a uma transferência de energia entre elas. O encontro entre duas partículas de velocidade v1 e v2 conserva a energia e a quantidade de movimento totais mas confere às partículas novas velocidades, v'1 e v'2"*.[8] *(v linha)*

Se atribuirmos energia e velocidade às palavras, isto é, capacidade de se deslocar no poema, entendemos não somente a diferença entre a linguagem de comunicação e a linguagem poética, mas a instabilidade provocada pela inclusão das palavras no verso. Poderíamos comparar o verso ao espaço de colisão das partículas no qual elas recebem novas características. Imersas neste

---

7. "l'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de feux réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. *Id.,* Crise de vers. *Ibid.* p. 366.

8. "les collisions comme mécanisme d'évolution correspondent en effet très précisément à des phénomènes de résonance.Une collision entre deux particules peut être assimilée à un transfert d'énergie entre ces deux particules.La rencontre entre deux particules de vitesse v1 et v2 conserve l'energie et la quantité de mouvement totales mais confère aux particules de nouvelles vitesse, v'1 et v'2.". Ilya Prigogine e Isabelle Stenger. *Entre le temps et l'éternité.* Paris, Fayard, 1988. p. 110.

verdadeiro caldeirão da língua que é o verso, as palavras se enriquecem no embate com as outras, criam novos sentidos pela metáfora ou a metonímia ou reencontram sentidos esquecidos da tradição histórica. São maneiras usadas pela língua para evoluir e inovar, o que ressalta a importância dos poetas numa cultura.

A análise de qualquer boa poesia mostraria estes três processos de criação:

1. as palavras se enriquecem no embate com as outras;
2. as palavras criam novos sentidos pela metáfora ou a metonímia; e
3. as palavras reencontram sentidos esquecidos da tradição histórica.

Mas há uma vantagem da poesia sobre o fenômeno físico. A poesia precisa ser dita ou cantada e integrar a sintaxe do verso; ela não se contenta com uma, duas ou três associações ou colisões, mas deve alinhar palavras no eixo sintagmático. Única âncora ou única garantia, salienta Mallarmé,[9] a sintaxe não depende mais da respiração do poeta, mas do ritmo da frase "o antigo sopro lírico".

O primeiro discípulo de Mallarmé, Paul Valéry, definia a escritura como o teatro dos possíveis. Jean Levaillant de Paris VIII, sublinha que os *Cahiers,* que reúnem as anotações diárias do poeta, criavam "os fatos do pensamento como material bruto, e a escritura sem origem e sem fim, inacabada a cada página inventando suas figuras próprias, por seu inacabamento mesmo. A escrita-pensamento /.../, (mantendo como constante) a consciência pura /.../ que desestabiliza análises e raciocínios, e os tornam como equivalentes entre eles, isto é, a nada."[10]

---

9. "Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité? Il faut une garantie – La Syntaxe – Mallarmé. Le Mystère dans les Lettres. Quant au livre. Ibid., p. 385.

10. "...les faits de pensée comme matériau brut, et l'écriture sans origine et sans fin, inachevée à chaque page inventant ses figures propres, par son inachèvement même. L'écriture-pensée /.../ (maintenant constamment) la conscience pure ("le moi pur" ?) en surplomb, qui déstabilise analyses et raisonnements, et les rend comme équivalents entre eux, c'est à dire às rien."Levaillant.Inachèvement, invention, écriture.*Le manuscrit inachevé. Écriture, Création, Communication.* p. 120.

Se seguirmos Levaillant, Valéry dispensa análise e raciocínio e acentua a figura do *scriptor*, destacando assim a instrumentalidade do escritor e o valor da escritura. Vemos aparecer de novo aqui o tema de desestabilidade que gera a instabilidade, provocada pela "consciência pura", espécie de mente dominando os outros mecanismos do espírito, segundo o crítico.

No entanto, não é porque constatamos, após Mallarmé, que fenômenos auto-organizacionais agem, que o acaso está vencido. Podemos explicar a energia que produz essas junções de palavras, mas não determinar as leis que favorecem tal ou tal aproximação. Em outras palavras, não temos receita de como fabricar poemas; o acaso interfere realmente, mas num sentido diferente de Monod e talvez de Mallarmé.

Sabemos que há mil possibilidades na construção de um verso ou de uma rima e que, parecido com as previsões meteorológicas que poucas vezes acertam o tempo devido à quantidade infinita de variáveis, assim o poema nunca poderia ser programado e determinado. Não me refiro à composição poética por computador que é programável, mas que dificilmente ou nunca será equivalente à poesia produzida por uma mente humana, não tanto pelo número infinito de possibilidades de criação, mas pelo uso metafórico das palavras e das letras.

Talvez o estudo do manuscrito permita encontrar elementos descritivos no indescritível dos rascunhos, mas poucas vezes, senão nunca, poderemos descrever o conjunto em termos de leis, de regularidades ou de invariantes. O máximo que podemos talvez dizer é que há uma espécie de atrator, estranho ou não, que suscita as possibilidades do poema, mas que será determinado só depois e nunca antes. Esse atrator parecido com a causa final de Peirce não explicará explicitamente todos os elementos que encontraremos no manuscrito, mas somente aqueles que permaneceram no texto publicado.

No século XVII, Spinoza já afirmava que "o acaso é a intersecção acidental de duas cadeias causais independentes".[11]

---

11. "le hasard est l'intersection accidentelle de deux chaînes causales independantes, selon Spinoza". René Thom. Halte au hasard, silence au bruit.*Le Débat.*juillet-août 1980, 3. p. 124.

Mandelbrot, o fundador da teoria dos fractais, distingue o acaso benigno ou laplaciano, que permite previsões porque é controlável pela média, do acaso não benigno ou não laplaciano, cuja presença implica uma diminuição de previsibilidade,[12] Thom em outras palavras diz a mesma coisa: "a noção de causa é uma noção enganadora; intuitivamente, ela parece clara enquanto de fato ela é sempre feita de um rede de interações".[13] Isto é, os cientistas continuam acreditando na relação causa-efeito, mas confessam a impossibilidade de determinar essas causas, chamadas às vezes de condições iniciais, às vezes, de bifurcação, de rede ou flutuação.[14]

Constatamos, portanto, que a concepção do acaso pode ser entendida de outra maneira e que poderíamos ler Mallarmé com esta nova visão do acaso. Um lance de dados nunca abolirá o acaso porque o jogador nunca conhecerá com certeza as variáveis como a força que será dada a cada um dos dados ou a resistência do ar ou do receptor. Traduzindo, o escritor nunca saberá de antemão o resultado das palavras lançadas na página branca, "os fogos recíprocos que surgiram" nem a maneira de ler do público, porque nunca dominará totalmente as condições iniciais do processo. O ato de criação e de composição, que se reinicia a cada rasura, e *a fortiori* o ato de leitura, são declaradamente desconhecidos na sua globalidade e vão depender do agenciamento das palavras no verso e do perfil do leitor, mas não são "irracionais" por isso.

Prefiro, portanto, redirecionar a perspectiva sobre o acaso com os estudos de Prigogine. Constatando em experiências com gazes que o determinismo e o aleatório não só convivem, mas

---

12. MANDELBROT, B. Formes nouvelles de hasard dans les sciences.*Economie appliquée.* 1973, 26. p. 319.

13.. "la notion de cause est une notion trompeuse, intuitivement, elle paraît claire alors qu'en réalité elle est toujours faite d'un réseau subtil d'interactions. THOM, René. *Paraboles et Catastrophes.* Flammarion, 1980, p. 133.

14. "Une petite fluctuation survenant au hasard,càd, de manière surdéterminée, peut décider de l'avenir d'un système.C'est ce genre de phénomène que Prigogine appelle la fluctuation déclenchante".Boutot. *Ibid.* p. 272.

que um gera o outro,[15] que de repente um elemento determinado escapava da rota, bifurcava e gerava o desconhecido, o químico belga afirma que "nossas descrições do mundo se organizam em volta dos temas de estabilidade e de instabilidade e não mais da oposição entre acaso e necessidadE".[16] Foi mostrado, por exemplo, que a estabilidade pode gerar a instabilidade como o prova um estudo do sono profundo, citado por Prigogine. Esta pesquisa reconheceu cinco variáveis independentes que conseguem mapear os bilhões de neurônios do cérebro, mas geram, por sua complexidade, um comportamento altamente imprevisível ou instável.[17]

Traduzindo de novo para nós, as 24 letras do alfabeto, que refletem um sistema relativamente simples, denotam aparentemente uma estabilidade notável. Enquanto usadas como pontos de referências imutáveis, as 24 letras dariam ao escritor uma segurança e uma firmeza total quanto ao conhecimento das condições iniciais.

Entretanto, se as considerarmos como pontos de chegada de um processo histórico de simbolização a partir de imagens – do ideograma a nossa escrita[18] – , as letras não constituem mais um bloco imutável imune a mudanças e refletem no seu estado atual uma zona de estabilidade que foi precedida de um imenso perío-

---

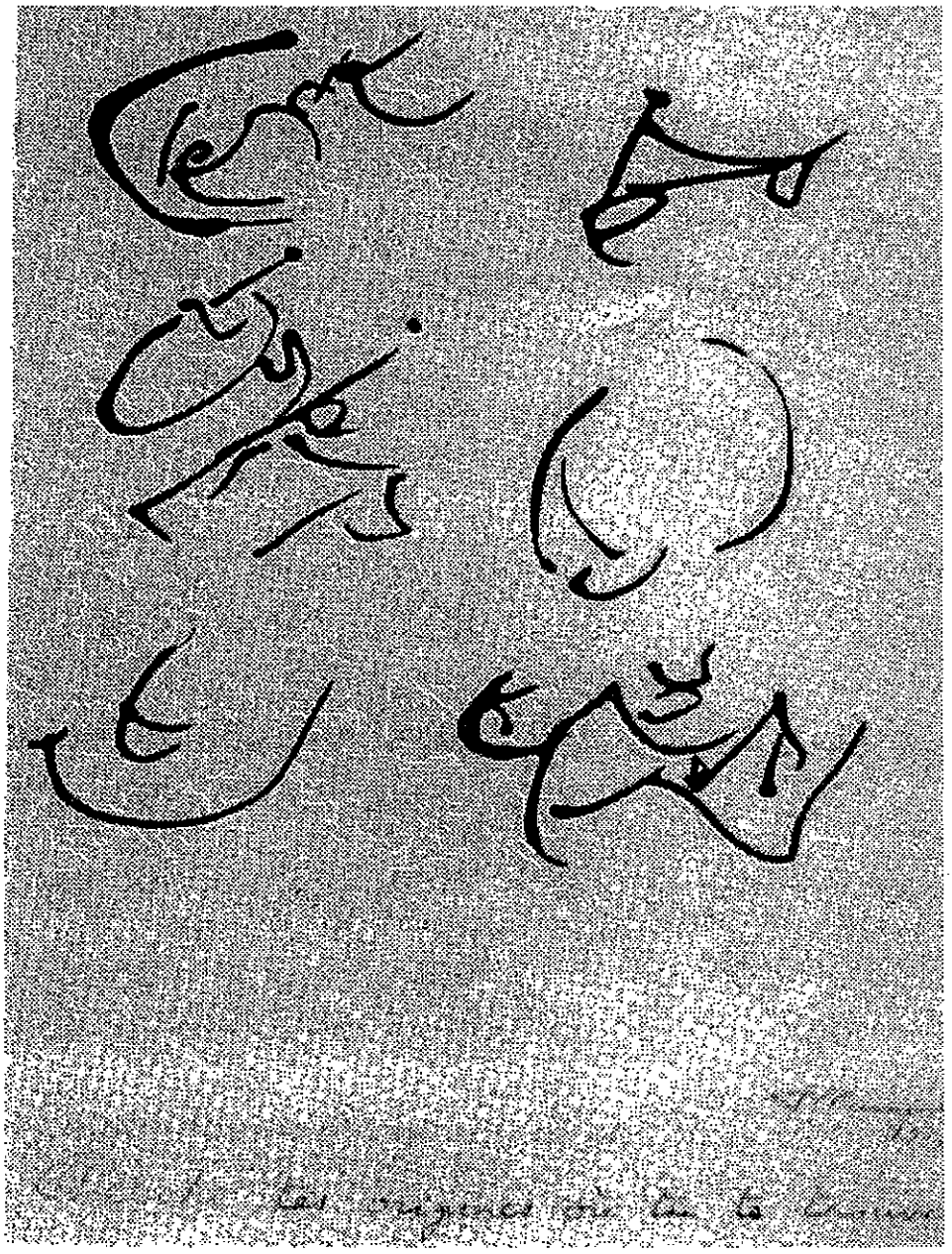
15. "l'état attracteur simple, qui garantit la possibilité de prévoir de façon déterministe l'état futur d'un système, peut, comme nous l'avons expliqué (p.193-97), être interprété comme la résultante de comportements microscopiques, eux-mêmes représentés comme essentiellement aléatoires. Mais, inversément, une description macroscopique en termes d'équations différentielles, qui semble incarner le déterminisme causal puisqu'elle rattache la variation du système à un moment donné à l'état de ce système en cet instant, engendre ici un comportement observable de type aléatoire". PRIGOGINE, Ilya e STENGERS, Isabelle. *La Nouvelle Alliance.* (métamorphose de la science). Paris, Gallimard, 1986. p. 13-4 (folio).

16. C'est autour des thèmes de stabilité et de l'instabilité que s'organisent nos descriptions du monde et non autour de l'opposition entre hasard et nécessité. *Id., ibid.* p. 14.

17. "as medidas caracterizando o sono profundo correspondem a um atrator fractal com cinco variáveis independentes /.../ O emaranhado dos biliões de neuronios que constituem nosso cérebro se deixa representar /.../ por um sistema de equações relativamente simples, mas este sistema se caracteriza, ele mesmo, por sua complexidade dinâmica intrínseca, pela instabilidade do comportamento que ele gera." *Id. ibid.*, p. 15-6.

18. GEORGE Jean. *L'écriture, mémoire des hommes.* Paris, Gallimard, 1987.

do de instabilidade, período que pode de novo surgir, na arte, por exemplo. Refiro-me a artistas contemporâneos como Christian Dotremont e seus logoneves e a vários pintores, gravadores e escultores que, desde Mallarmé, trabalham a letra na sua materialidade tipográfica, a desfazem literalmente para montar sua obra e reencontram as imagens perdidas pela estilização.[19]



C. Dotremont, *Cherche tes origines où tu te trouves,* logogramme, 1973 (Collection Y. Miesse).

19. PEIGNOT e DACHY. *Ecritures.* Paris, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, 1980, p. 99.

A linguagem de comunicação – a linguagem jornalística –, diria Mallarmé, formada pelas letras bloqueadas na moldura da palavra e do sentido incluído, usa as palavras (e "gasta" no sentido francês da palavra "user"), conjunto das letras, como um monumento estável. Cada palavra tem um sentido bem determinado que permite a troca de mensagens entre os seres falantes e dá uma certa estabilidade aos grupos sociais.

Entretanto, sabemos que as palavras, parecidas com as letras na sua constituição, também já foram muito mais do que simples denominações, se acreditarmos em Montaigne que, bem antes de Vico e Herder, pressentia que a maioria das palavras e locuções são tropas apagadas.[20]

Entendemos um pouco melhor porque as 24 letras, as palavras ou mesmo a ordem sujeito, verbo, complemento, ou as categorias substantivo e verbo,[21] uma vez mergulhadas no ato poética, adquirem ou readquirem uma instabilidade e uma imprevisibilidade exemplar. O processo escritural ou artístico tem a capacidade de eliminar a estabilidade das letras e das palavras ou de estender as condições iniciais a um grau infinito, o que permite um retorno a sua própria história e a recuperação de uma instabilidade criadora. As colisões provocadas no verso provocam perturbações que impossibilitam o domínio do processo e tornam imprevisíveis as consequências.

2.2 O próprio Mallarmé lutou também contra esta instabilidade num livro póstumo chamado *Le Livre,* editado por Jacques Schérer e comentado por Bertrand Marchal. Doravante, substituirei o conceito de acaso pelo de instabilidade, conforme à sugestão da primeira parte.

Na carta a Verlaine já citada, Mallarmé aludia a esta obra fundamental e determinava a função do poeta:

---

20. FRIEDRICH, Hugo. *Montaigne.* Gallimard. 1968. p. 383 e ROCHA, Regina. *A enunciação dos Provérbios.* São Paulo, ed. Annablume, 1995.

21. THOM, René. *Paraboles et Catastrophes.* Paris, Flammarion, 1983. p. 140.

Sempre sonhei e tentei outra coisa, como uma paciência de alquimista, pronto em sacrificar toda vaidade e satisfação, como queimavam outrora sua mobília e as vigas de seu telhado para alimentar o forno da Grande Obra. *O que? é difícil dizer, /.../ um livro que seja um livro arquitetural e premeditado, e não uma coleção de inspirações de acaso, fossem maravilhosas./.../ A explicação órfica da Terra que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: porque o ritmo mesmo do livro, então impessoal e vivo, até na paginação, se justapõe às equações deste sonho ou Ode.*[22]

2.2.1 Descrição do manuscrito:

Não pude folhear o manuscrito guardado em Harvard, mas somente a sua edição por Jacques Schérer de 1957 reeditada em 1977, edição que comporta três tipos de fólios: a maior parte com projetos de estruturas da obra com números e avaliação de custos; uma segunda parte com inícios de afabulação; e uma terceira com rascunhos de artigos ou cartas já publicadas.[23] Materialmente falando, o *Livre* se apresenta como pacotes de fólios reunidos com tamanhos diversos escritos a tinta ou a lápis.

2.2.2 Examinando o conjunto dos fólios mais atentamente e levando em conta as observações de Zênia de Faria, surgiu-me uma hipótese talvez ousada, mas que parece coerente com a obra publicada do poeta:

---

22. "j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit pour alimenter le fourneau du *Grand Oeuvre*. Quoi? c'est difficile à dire: un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin , je dirai: le Livre, persuadé qu'au fond, il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit,même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve ou Ode." MALLARMÉ. Autobiographie. *Ibid.*, p. 662-3.

23. SCHÉRER. *ibid.* ,p. IV.

2.2.2.1 "Em mais de 15 folhetos, Mallarmé menciona um público de 24 pessoas",[24] relata Faria, o que de fato ocorre. Mas o que me chamou atenção, foi a repetição do número 24 que qualifica mais de 25 vezes não somente o público chamado "personnes, auditeurs, invités ou assistants", mas os lugares,[25] as sessões,[26] as sílabas,[27] as folhas,[28] as páginas,[29] as cópias,[30] os volumes[31] e a leitura[32]. Este número 24 parece ser um parâmetro para medir, limitar ou enumerar. Esta obsessiva repetição manifesta duas coisas.

Primeiro, a vontade lancinante de construir "um livro arquitetural e premeditado" segundo suas próprias palavras, isto é, de estruturar ou enquadrar a obra com números e assim evitar a instabilidade.

---

24. FARIA, Zenia de. *Mallarmé e o universo da leitura.* Thèse de doutoramento. FFLCH–USP. (inédita), p.175.

25. 24 places de fondation.F.90,
8 places triples (=24 personnes + moi 1/25º). F. 107,
la séance offre, uniformément,deux fois 4 places occupées chacune pour un titulaire et deux assistants, ou les trois: cad, multipliée par 3 = 12 + 12= 24, F. 90,
24 places de 1000 f. F. 144,
4 séances de 24 sièges et moi 25º, F. 185.Schérer.ibid.

26. 24 vol. 24 séances.F.138, 24 invités moi 25º en 24 séances pour que ces 24 m ...chaque fois ... assurer 24 apparitions. F.188. SCHÉRER. *ibid.*

27. deux vers de 24 syllabes. F.95. SCHÉRER. *ibid.*

28. chaque séance implique 24 feuilles.F. 107. SCHÉRER. *ibid.*
24 personnes pour 24 feuilles,F. 111..
feuilles,24 x 5 = 120. F.116, F. 120
24 1/2 feuilles existant, F. 130 e 143
la valeur des 24 feuilles. F.131
La 25º feuille manquant et moi me présentant 25º et prenant les 24. F. 178, 1/2 feuille en 5.1 f.en 5 (pliage en 8= 16=12+12=24). F. 184 SCHÉRER. *ibid.*

29. 1 vol.de 24 p. F.126
chaque feuillet dont l'intérieur est de 8 pages – et 3 feuillets + 24 pages. F. 193. SCHÉRER. *ibid.*

30. 24 exemplaires dont j'ai le 25º. F. 108, F. 166. SCHÉRER. *ibid.*

31. 24 vol. de 20 feuilles. F. 138. SCHÉRER. *ibid.*

32. Ainsi, en convoquant ces 480 personnes, à qui je donne lecture (par 8 et 3 fois =24) de vingt volumes. F .114. SCHÉRER. *ibid.*
24 lectures, F. 145 e F. 202. SCHÉRER. *ibid.*

Segundo, uma metonímia múltipla das letras do alfabeto que Mallarmé enaltecia tanto. O número 24 estaria ligado quase implicitamente e sempre às letras do alfabeto, mesmo se aparecesse acoplado com outro substantivo; ele seria uma parte do conjunto, – 24 letras do alfabeto – e topologicamente, quero dizer, pela vizinhança, não poderia surgir sem lembrar a continuação do sintagma. Não devo ser o primeiro a destacar essa interpretação já que vários textos de Mallarmé vão neste sentido.

No manual de lingüística, *Les Mots anglais,*[33] ele deduz o sentido das palavras inglesas a partir da letra inicial dos vocábulos, o que parece inadmissível se não soubermos essas premissas.

Em *Le Livre, instrument spirituel,* ele define o "livro, expansão total da letra" e em *La Musique et les Lettres,* clama sua devoção: "se o homem tem, recriado por ele mesmo, tomado cuidado de conservar de seu desafogo estritamente uma devoção às vinte e quatro letras como elas se fixaram pelo miráculo da infinidade, em algumas línguas, como a sua ...".[34]

Na página seguinte, ele insiste: "porque este além é o agente, e o motor, diria se eu repugnava operar, em público, a desmontagem ímpia da ficção e conseqüentemente do mecanismo literário, para expor a peça principal ou nada."[35]

---

33. "To quake, *trembler* Qualm, *étouffement avec nausée* Queen, *reine*
quag (mire), *fondrière* Quaggy, *marécageux* Squeamish, *dégoûté*
Wech, *donzelle*

"O Q,muito raro, colocado segundo nossa língua antes de um u, enquanto o uso primitivo foi de inscrever la um w : essa gutural equivale portanto a cw ou kw, um som duplo e especial,que deve ser colocado somente na frente de vogais e ditongos. A vivacidade, a violência do movimento, eis aqui (com um detalhe muito particular e muito diverso) a significação que comporta habitualmente esse diagrama." Mallarmé. Les Mots anglais. Ibid. p. 942.

34. "si l'homme a, recréé par lui-même, pris soin de conserver de son débarras strictement une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelques langues que la sienne, ..."*Id., ibid.*, p. 646.

35. "car cet au-delà en est l'agent, et le moteur, dirai-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquement du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien". *Id., ibid.*, p. 647.

E retoma mais tarde: "a Musica e as Letras são a face alternativa aqui alargada até o obscuro, cintilante lá, com certeza, de um fenômeno, o único, eu o chamei, a Idéia".[36]

2.2.2.2 Mas, apesar desta vontade ferrenha de evitar a instabilidade a partir do bloco sólido das 24 letras, encontramos nesta obra póstuma *Le Livre*, vários índices da instabilidade destas mesmas letras.

No folheto 192:

> *Tal a dupla sessão /.../ ela teve 24 pessoas cada uma tendo em um certo momento representado um dos folhetos;* [37]

no folheto 193:

> *Ele tem neste momento um número de folhetos igual a uma metade dos assentos do auditório, seja 6, e da mesma maneira que estes assentos são duplos, ainda que especialmente com um titular, os folhetos se desdobram em dois folhetos [cada folheto do qual um, o interno é de 8 páginas – e 3 folhetos = 24 páginas]* [38]

A estabilidade das letras que parecia um ponto de partida inabalável para o poeta na sua materialidade, poderia ser discutida a partir deste manuscrito. Se aceitarmos a equivalência das letras com cada uma das pessoas do público, constatamos sua mobilidade e a lentidão do processo. A representação depende do momento adequado porque a relação pessoa ou letra *versus* folheto varia segundo o contexto. Cada letra pode representar vários folhetos (forma ou sentido?): "ela teve 24 pessoas cada uma tendo em um certo momento representado um dos folhetos".

---

36. "que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée. *Id., ibid.*, p. 649.

37. "Telle la double séance /.../ elle comprit 24 personnes chacune ayant à un moment donné représenté un des feuillets. Mallarmé. *Le Livre* (texte du manuscrit) *in* SCHÉRER. *Ibid.* F. 192.

38. Il a à ce moment un nombre de feuillets égal à une moitié des sièges de l'auditoire.soit 6, et de même que ces sièges sont doubles,encore que spécialement à un titulaire, les feuillets se dédoublent en deux feuillets. [chaque feuillet dont l'un l'intérieur est de 8 pages - et 3 feuillets = 24 pages]. *id., ibid.*, F. 193. SCHÉRER. *Ibid.*

Por outro lado, a leitura é vagarosa porque as combinações múltiplas geraram um volume imenso: "Para que tudo o que está lá em bloco passa, precisa de cinco leituras, seja 96 x 5 = 480 x 2 = 960 páginas".[39]

Não sabemos de onde vem este número 96, mas podemos supor que talvez seja um múltiplo de 24, o que daria a cada letra quatro possibilidades.

Mas o que interessa não se resume em calcular números e deduzir as implicações da leitura, mas somente averiguar a tentativa de emoldurar uma idéia, a instabilidade indomável das letras, em números.

Mallarmé gostava muito da dança que ele comparava com a escritura. Tentando explicar os movimentos da bailarina difíceis de prever, ele se referia à Cornalba, uma dançarina-estrela, falava do alfabeto da noite e da dança ideal das constelações que se opunham ao corpo do balé.[40] Chegou a definir o balé como hieroglifo,[41] isto é, uma escritura desconhecida que precisa ser decifrada à maneira de Champollion. Sem lugar fixo, utilizando as formas e os movimentos, a dançarina desloca-se no palco, delinea trajetórias das mais variáveis provocando a repetição e o ritmo no texto cênico. Constatando a aparente desordem dos movimentos da bailarina-estrela, Mallarmé a comparava com o movimento harmonioso das constelações e pretendia encontrar uma regularidade desconhecida. O poeta estaria certamente surpreso se tivesse tido acesso à teoria dos fractais que, apesar de constatar a "distribuição das galaxias no espaço irregular e hieraquizada", demonstra "uma ampla zona de homotetia interna", isto é, uma regularidade dos graus de irregularidade.[42] Há uma ordem ou um regra subjacente às irregularidades.

---

39. "Pour que tout ce qui est là en bloc y passe, il faut 5 lectures, soit 96 x 5 = 480 x 2 = 960 pages". F. 191. SCHÉRER. *ibid.*

40. MALLARMÉ. *ibid.* p. 303.

41. *Id., ibid.*, p. 312.

42. MANDELBROT. *ibid.* pp. 25 e 73.

2.2.2 A segunda coisa surpreendente neste manuscrito, ligada com a primeira, é a maneira de encarar o processo escritural.

O poeta imagina um teatro com duas personagens principais, o leitor e o operador, que, no final, parecem se juntar no mesmo papel.[43] O primeiro, com a ajuda de folhetos guardados em escaninhos, compõe um volume e o lê enquanto o segundo volta com o mesmo volume e o decompõe para recolocar os folhetos nos escaninhos.[44] Se mantivermos a equivalência entre as pessoas que assistem ao espetáculo e as letras, o procedimento do operador ressalta duas coisas:

1. a letras como unidade mínima de composição; e
2. o papel do autor parecido com o do leitor já que "elimina a subjetividade absoluta de que fala Barthes",[45] o que questiona a natureza da autoria dos textos.

Voltamos assim à velha distinção entre as duas instâncias, o escritor e o *scriptor*, comum entre geneticistas. A assimilação entre o operador e o *scriptor* autoriza a explicitar mais a função deste último.

No meio da cena, o *scriptor*-leitor manipula os folhetos, permuta sua ordem e lê em voz alta, não a partir de critérios exteriores, mas das permutações de letras operadas na cena, não sabemos com qual critério.

No fólio 200, a disposição espacial das três partes du *Livre* diminui ainda mais o poder do poeta:

> *3 folhas, cada 1re do 1er vol. de cada uma (das três folhas) das*
> *3 partes (concorrentes de : O Livro, é isto)*
> *dadas simultaneamente e formando um todo de 3 folhas,*
> *6 meia folhas, 12 quartos de folhas: isto é,*

43. "s'identifiant à lui (au lecteur)", F. 194.

44. "e lerá o volume para o redistribuir nos escaninhos inversamente"
"qui lira donc (le volume rapporté) et le redistribuera aux casiers mais inverses" F. 192. SCHÉRER. *Ibid.*

45. FARIA. *Ibid.* p. 179.

uma nova maneira de ler (o que é) simultânea, estas três folhas
oferecendo (entre elas) comunicações e das mais prolongadas,
(e demonstrar que estas 3 obras concorrentes são a mesma e do mesmo), o que senão, no volume sucessivo, não apresentaria sentido...[46]

O leitor-operador e o verso já configuravam a estabilidade das palavras, mas, aqui, Mallarmé acrescenta a disposição dos volumes, terceiro elemento e terceira tentativa de ordenar a instabilidade que limita os efeitos de sentido.

Na obra publicada, Mallarmé já sustentava a inutilidade do autor quando comparava a escritura com a dança: "a bailarina *não é uma mulher que dança* por estes motivos justapostos que *ela não é uma mulher*, mas uma metáfora resumindo um dos aspetos elementários de nossa forma /.../ sugerindo /.../ com uma escritura corporal /.../ um poema livre de qualquer aparelho de escriba".[47]

Resumindo, Mallarmé pretende restringir o acaso ou a instabilidade, dispensando o escritor, a pluma ou a caneta – o aparelho de escriba –, operando com a estrutura do verso e a ordem dos volumes.

---

46. *Folio 200.*
3 feuilles, chacune la 1re du 1er vol. de chacune (des trois feuilles) des
3 parties (concurrentes de : Le Livre c'est cela)
données simultanément et formant un tout de 3 feuilles
6 demi feuilles, 12 quart de feuilles:c.à.d.une |entre elles|
nouvelle façon de lire (ce qui est) simultanée, ces 3 f. offrant < | | >
des communications (entre elles) et les plus prolongées,
(et démontrer que ces 3 oeuvres concurrentes sont la même et du même)
ce qui sinon, au volume successif, ne pré-
senterait pas de sens, feuilles ajoutées quelconques -ou,
par un hasard en présenterait un de faux* -soit
le vol. en bloc, ou ancienne et actuelle façon de lire,
* qui ne me regarde pas et que je reconnais et n'endosse
SCHÉRER. *Ibid.*

47. "Elle n'est pas une femme qui danse pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme /.../ suggérant .. avec une écriture corporelle ... un poëme dégagé de tout appareil du scribe". MALLARMÉ. *Ibid.*, p.304.

2.2.3 O terceiro elemento notável no *Livre* é a leitura, não silenciosa, mas em voz alta do operador-leitor. Já que se trata de um teatro, não é de estranhar esse modo de leitura que [não] revela [a meu ver "uma atitude passadista",[48] como afirma Zênia de Faria, mas] uma insistência na importância do nível fônico na composição do *Livro* ou do poema. Recuperar a Música nas letras sempre foi um dos objetivos de Mallarmé. A leitura em voz alta tem a vantagem de multiplicar as escolhas e variações de tonalidade e volume de voz que a leitura silenciosa não permite.

No poema "Um lance de dados nunca abolirá o acaso", a altura e a dimensão dos caracteres tipográficos determinam o modo de ler como numa partitura musical: as letras pequenas ou grandes significavam a escala dos sons e a colocação das palavras na página, a repartição fônicas das vozes.[49] Mallarmé insistia assim na sinfonia que, ao contrário da simples melodia, permitia a integração de vozes diversas e limitava mais ainda as intrusões da instabilidade.

3. Tentei mostrar neste capítulo como Mallarmé, seguindo Poe a risco, inventou vários meios técnicos para controlar a instabilidade inerente às palavras e mesmo às letras. Esses elementos mínimos da língua têm a instabilidade como característica nata e não têm uma base sólida que faria deles uma referência absoluta nem na sua constituição material, nem na sua musicalidade, nem no seu sentido. Eles possuem uma pluralidade impossível de controlar como o próprio Mallarmé reconhecia quando afirmava que "a pluralidade necessária dos sentidos é parte integrante do Livre".[50]

---

48. FARIA. *Ibid.*, p.180.

49. "ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même,résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition.La différence de caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation". MALLARMÉ. Préface. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. *Ibid.* p. 455.

50. "la pluralité nécessaire des sens en est une partie intégrante dès 1866". SCHÉRER. *Ibid*, p. 84.

Desembarcando na página, no entanto, não por acaso, mas porque chamados por um pensamento do escritor, o título ou outra palavra, com ou sem o consentimento voluntário do poeta, os elementos mínimos entram na jogada com todas as suas possibilidades e sua instabilidade, e colaboram para a criação do verso, da página, do poema ou da ficção. Não se trata de acaso, mas de uma estabilidade que decorre de uma instabilidade inicial. O poeta de fato não pode controlar o processo do qual ele participa como apenas uma das partes. Ele não é mais o arquiteto do verso, como queria Mallarmé na sua carta a Verlaine, mas um simples operador, como salientou o autor do *Livre*. Neste ponto, "esses montes de manuscritos",[51] o Livre, caracterizam mais uma tentativa de lutar contra a constatação do seu último poema publicado, *Um lance de dados nunca abolirá o acaso*.[52] Mas é fato que, como os *Anagramas* de Saussure, obra igualmente póstuma, o *Livre* expressa uma certa loucura no sentido de querer dominar um mundo pelo qual não somos feitos, como dizia o narrador de Swann ouvindo a pequena sonata de Vinteuil. A única ressalva a esta loucura nos vem mais uma vez de Prigogine, o qual sustenta que a instabilidade nos obriga a estudar o operador de evolução que nos permite explicitar a irreversibilidade temporal.[53] Talvez haja semelhança entre o operador prigoginiano e o mallarméico, talvez uma simples identidade de significantes, mas esta aproximação ocorrera em outro momento.

51. "monceau demi-séculaire". FARIA. *ibid.*, p.180, nota 30.

52. ANIS, Jacques. Le livre: Territoires et Frontières. *De la lettre au livre*. Paris, éd. du CNRS, 1989. p.169.

53. L'instabilité, le chaos nous forcent à passer à un schéma probabiliste (abandon des trajectoires en mécanique classique, des fonctions d'onde en mécanique quantique) qui nous amène à étudier l'opérateur d'évolution correspondant et nous permet d'expliciter le brisement de symétrie temporelle et dès lors, l'irréversibilité. PRIGOGINE. *Les lois du Chaos*. Paris, Flammarion, 1994. p. 51.