

MALLARMÉ: A FICÇÃO E O ACASO

Mallarmé: fiction and random

Larissa Drigo Agostinho*

RESUMO

O objetivo deste artigo é demonstrar, através de uma aproximação entre a teoria mallarmeana da poesia e a filosofia hegeliana, como o acaso tem um papel fundamental na construção de um conceito de ficção, que nos permitirá repensar as relações entre literatura e realidade.

Palavras-chave: *ficção; acaso; contingência; real; autonomia da arte.*

ABSTRACT

The objective of this article is to show, by means of an approximation of Mallarmé's poetry and Hegel's philosophy, how random is a fundamental element in the construction of a concept of fiction, which can allow us to rethink and restore the relationship between literature and reality.

Keywords: *fiction; random; contingency; real; art's autonomy.*

* Universidade de Paris IV-Sorbonne.

1. INTRODUÇÃO

Podemos dizer, sem exageros, que uma única questão guiou a carreira poética de S. Mallarmé (2003, p. 65): “*Quelque chose comme les Lettres existent-ils?*” A literatura existe de fato? E como? De que maneira? Que existência é esta? Que estatuto pode ter uma obra de pura ficção? Trata-se, portanto, de um questionamento que ultrapassa a questão dos limites e das barreiras entre esferas autônomas da sociedade para tornar-se uma reflexão sobre a natureza da ficção e seu lugar na vida social, ou seja, sua relação com aquilo que lhe parece exterior, o real.

Ora, a ficção é da ordem da imaginação, tudo num livro se passa hipoteticamente. O tempo da ficção, o modo verbal presente no poema *Um lance de dados*, é o condicional, tempo que descreve o que poderia ser. Diante disso, como pensar que a ficção, o outro do real, que se define em oposição a este, possa ter um estatuto de verdade?

Para refletir sobre estas questões e quem sabe buscar respondê-las, Mallarmé fixou como objetivo de sua poesia operar “*le démontage impie de la fiction*” (MALLARMÉ, 2003, p. 67). Sua poesia tem como objetivo, portanto, desmontar a ficção para expor seu modo de funcionamento.

Para desenvolver um método capaz de realizar esta demonstração, Mallarmé recorre a Descartes. Em seu *Discurso do método*, Descartes propõe que este texto seja lido como uma história, ou se preferirem, uma fábula (DESCARTES, 2000, p. 70). É justamente porque o método deve ser lido como uma ficção, que Descartes não procura impô-lo, ele apenas sugere aos seus leitores a utilização do método, caso este permita, como foi seu caso, realizar demonstrações verdadeiras. O método depende, portanto, de seu sucesso no esclarecimento da verdade, fictício ou não: o que importa num método científico são seus resultados. É desta maneira que Mallarmé entende a ficção (MALLARMÉ, 1998, p. 504) – sua pertinência está nas demonstrações que ela é capaz de realizar, no conteúdo de verdade que ela revela.

A ficção está inexoravelmente assentada nesta contradição. Para pensarmos a ficção e para pensarmos com a ficção é preciso, portanto, que admitamos esta contradição entre fins e meios, ou seja, é preciso que sejamos capazes de admitir que o caráter fictício de uma obra de arte não a impede de produzir um conteúdo de verdade. Para pensarmos a ficção, devemos nos instalar no interior desta contradição, no interior da qual seríamos capazes de admitir que a verdade pode ser expressa por uma obra que não tem nenhuma obrigação com o real ou com a verossimilhança.

No entanto, mesmo sendo fruto e produto da imaginação, a ficção está também irremediavelmente ligada à realidade. Como procuraremos demonstrar, ela se define apenas a partir desta oposição. Costumamos

dizer que a ficção trata do que não aconteceu, do que não foi, ou daquilo que poderia ter sido. A ficção se define, portanto, em oposição ao real, e por isso mesmo ela só se define na sua relação com o real; enquanto este é, a ficção não é, ela é virtual, é apenas uma possibilidade. Uma possibilidade que pode ou não se realizar.

2. O ACASO E A RAZÃO

A filosofia, ao longo de toda a sua história, tem sempre recorrido à ficção, sobretudo em momentos decisivos. Pensem, por exemplo, em Descartes e sua *Fábula do mundo* ou na *Teodicéia* de Leibniz, isto sem falar em Platão. Se Platão é um dos primeiros filósofos da história do pensamento ocidental, então, desde sua origem, filosofia e ficção estão diretamente relacionadas e são dependentes uma da outra.

Com Hegel não foi diferente. O filósofo alemão recorre diversas vezes à literatura. Em sua *Fenomenologia do Espírito*, um subcapítulo – “A efetivação da consciência-de-si racional através de si mesma” [a razão ativa] – lhe é inteiramente dedicado; paradoxalmente, trata-se do capítulo sobre a razão *ativa*. Aqui a consciência de si busca realizar sua própria ideia, ou o sujeito, ainda no interior do seu processo de constituição, busca construir formas de vida adequadas à ideia que ele tem de si mesmo. Já na *Ciência da lógica*, Hegel procura entender como o real torna-se real: não se trata mais da criação de um sujeito e de suas formas de vida, mas de puros conceitos lógicos que buscam formalizar como o real se transforma e se torna o que é.

É no interior do desenvolvimento do real que encontramos a categoria da contingência, do acaso. Para Hegel, o acaso faz com que uma possibilidade se torne real. É o acaso, portanto, que determina e cria o que é real. Da mesma maneira as possibilidades do real só podem ser definidas em relação a este. É a partir do real que podemos determinar, sempre de maneira provisória, quais são as possibilidades de transformação do próprio real. O real é assim determinado por uma teia de relações entre o acaso, a possibilidade e a necessidade.

É real aquilo que se distingue do possível, assim como o possível é o que não é real. O que torna um possível real é o acaso. Já o necessário é o que é, o real. No entanto, o real, porque se torna tal a partir da ação da contingência, pode sempre ser outro. O real é, portanto, um possível, sempre em transformação. Nas palavras de Hegel: “o efetivo é contingente e a possibilidade é puro acaso”. (HEGEL, 1995, § 144)¹

1 Esta questão foi desenvolvida em: AGOSTINHO, L. *La contingence dans La science*

Segundo Adorno, a crítica hegeliana da razão é também uma crítica do real. Se a crítica kantiana é uma crítica da razão, a crítica hegeliana, que se coloca contra a distinção kantiana entre razão e realidade, é também uma crítica do real. Vejamos por quê. Para Adorno (2003, p. 79), a insuficiência das determinações particulares e isoladas é sempre ao mesmo tempo a insuficiência da própria realidade que é apreendida por determinações particulares. Desta maneira, a dialética, promovendo o confronto entre cada realidade e seu conceito, tem sua própria racionalidade, que opera uma crítica da irracionalidade da existência. Por esta razão, a realidade aparece para a dialética como condenada a perecer, na medida em que ela não é ainda inteiramente racional e ainda não se reconciliou com seu outro.

A insuficiência das determinações do real – ou seja, o fato de que só é possível determinar o real com relação ao possível e definir o acaso e a contingência a partir das relações que estas traçam com o real e o possível – indica que a realidade está fadada a perecer, o que na leitura adorniana de Hegel significa afirmar uma insuficiência da realidade perante a razão. No entanto, podemos argumentar que é justamente porque a efetividade hegeliana é constituída por determinações perecíveis que a razão se mostra insuficiente para abranger a totalidade do real. A realidade parece ultrapassar a capacidade de determinação da razão e assim nos leva a um conceito renovado de razão, não mais pensado como um desfile incessante de determinações opostas.

A falência da razão perante o real é na verdade a essência da dialética, um pensamento que se dá através de mediações. As modalidades da efetividade (possível, contingência ou acaso e necessidade) se definem exclusivamente umas em relação às outras, pois aqui, no domínio do absoluto – que é a condição de possibilidade para que o real seja – não há mais razão que funcione através de determinações. O absoluto é e se desenvolve na total ausência do que Adorno entende por razão.

A crítica hegeliana do real, como a nomeia Adorno, implica que o real possa intervir na razão, ao invés de ser exclusivamente determinado por esta. O real é, se manifesta, e sua realização e desenvolvimento apontam a necessidade de uma reelaboração do conceito de razão, para além da função de determinação e exclusão da razão instrumental.

Em *Après la finitude*, Quentin Meillassoux tem como objetivo demonstrar a necessidade da contingência através de uma crítica ao “correlacionismo”, que o autor atribui, entre outros, a Hegel. Para o autor: “La contingence désigne la possibilité, pour quelque chose, indifféremment

de persévérer ou de disparaître, sans que l'une de ces deux options aille à l'encontre des invariants du monde.”² (MEILLASSOUX, 2006, p. 72). A contingência designa, portanto, num primeiro momento, um saber, aquele que temos do caráter perecível de toda e qualquer determinação.

O que nos parece problemático nesta definição de contingência é que a facticidade do mundo, o que chamamos simplesmente de real, acarreta a queda do princípio de razão, e determina que a contingência seja compreendida como pertencendo ao domínio do irracional:

*Car c'est à mesure que nous résoudrons les questions métaphysiques que nous pourrons comprendre l'essence même de celle-ci comme production de problème qu'elle ne pouvait résoudre sans abandonner son postulat fondamental : seul l'abandon du principe de raison permet de donner sens à ses problèmes*³ (MEILLASSOUX, 2006, p. 151).

Desta maneira, a contingência é da ordem do irracional. Isto permite ao autor concluir que não há mais mistério, não porque não tenhamos problema nenhum, mas porque não há mais razão. (MEILLASSOUX, 2006, p. 152). Desta maneira, Meillassoux transforma a ausência de causas da contingência, que certamente provoca a falência do princípio de razão suficiente (segundo o qual tudo o que ocorre no mundo tem uma causa ou uma série de causas que podem sempre ser determinadas), numa razão suficiente para abolir completamente a razão.

A contingência é aquilo que faz com que tudo possa, sem razão, tornar-se outro; no entanto, o que se entende por razão aqui deveria ser unicamente o que se chama desde Nietzsche de *pensamento causal*. A contingência coloca em cheque todo pensamento causal, mas ainda não é condição suficiente para abolirmos a razão. Pois o que a contingência nos coloca de interessante é justamente a possibilidade de pensarmos a razão para além do pensamento causal.

Ao estabelecer a racionalidade do real através de modalidades como contingência, necessidade e possibilidade, Hegel está justamente tentando alargar o conceito de razão, pensando-o sem fazer recurso à ideia de causa. Pois isso implica cindir o mundo: imaginar que uma causa exterior a um objeto possa transformá-lo significa admitir um pensamento teológico.

2 “A contingência designa a possibilidade, de alguma coisa, de perseverar ou perecer, sem que uma dessas opções vá de encontro às invariantes do mundo”. Traduções da autora.

3 “Pois, é na medida em que resolvemos as questões metafísicas que podemos compreender a essência mesma destas como produção de problema que ela não poderia resolver sem abandonar seu postulado fundamental: somente o abandono do princípio de razão permite dar sentido a estes problemas.”

Em Mallarmé, a contingência tem a mesma função que no interior do pensamento hegeliano – criticar o pensamento causal e fundar um conceito de razão que, no caso do poeta, nos permita compreender de outra maneira a criação literária.

Admitir que a contingência (ou seja, o acaso) é um modo fundamental de determinação do real implica pensar que este é frágil e instável e se constrói e se desfaz no tempo. Ou seja, a realidade não é totalmente determinável porque está sempre se transformando. O real é assim muito próximo do que chamamos de *possível*, ele é apenas um possível que pode sempre, porque há acaso, se tornar outro. É, portanto, sob o signo desta instabilidade que nós devemos pensar a relação entre a ficção e o real.

Se a contingência torna o real instável e frágil, o acaso intervém na poesia mallarmeana como forma de relativização da autonomia da arte e de sua pureza. Mallarmé é sempre identificado como o poeta que sonhou escrever *O Livro*, arquitetural e premeditado, e no entanto seu poema mais célebre é, na verdade, um elogio do acaso alçado à categoria de fonte, por excelência, da poesia. Em *Um Lance de dados*, o acaso será consagrado como a forma poética por excelência de uma poesia nova, demonstrando que o desvelamento da ficção passa pela desmistificação de uma noção de poesia como resultado de um processo completo de racionalização, o que seria a poesia pura.

Se o domínio da ficção nos apresenta o que não aconteceu, mas poderia ter acontecido, ou o que pode acontecer, ele diz respeito ao universo da possibilidade. A ficção nos apresenta mundos possíveis. A ficção é assim um possível que, por esta razão, pode ou não se tornar real. Desta maneira, o real é e a ficção não é, ela não é real, porque é apenas um possível. Justamente por esta razão, a ficção só pode ser pensada e definida na sua relação com o real, pois é apenas quando recorremos ao real que podemos determinar o que é possível e distinguir o possível do real. É o real que determina o que é do domínio da ficção. Resta saber que relação é esta e quais as suas consequências. Trata-se somente de uma simples e improdutiva oposição? A ficção é somente o oposto do real ou ela pode, ao nomear diversas possibilidades, sugerir também novas formas de vida e assim transformar o real?

2.1 O ACASO E A POESIA

Desde os anos 40 do século 20, Mallarmé é tido como um poeta hermético (NOULET, 1948, p. 46), diagnóstico que se estende até a obra de Rancière (2006, p. 12), para quem Mallarmé é um poeta “difícil”. Esta dificuldade levou autores a procurar as “chaves” de leitura da obra mallarmeana, ou explicações racionais de sua poesia. Entre tantos exemplos, podemos

citar: *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*, de G. Davies, e *Les clés de Mallarmé*, de Charles Chasse. A mais recente tentativa de encontrar a chave de leitura que clarificaria toda a obra mallarmeana é a de Quentin Meillassoux, em *Le nombre et la sirène: Un déchiffrage du Coup de dés de Mallarmé*.

Nesta obra, o autor procura um código, um número que seja capaz de satisfazer duas afirmações maiores do poema. De um lado, a afirmação da necessidade do número: “*l’unique Nombre qui ne peut pas être un autre*” (MALLARMÉ, 2003, p. 382-383); de outro, a afirmação da onipresença do acaso: *SI C’ÉTAIT LE NOMBRE CE SERAIT LE HASARD* (MALLARMÉ, 1998, p. 372). Este número seria, segundo o autor, o número 7. Entre as justificativas está o fato de que tal número representa um meio termo entre o verso tradicional e o acaso puro; é também o número de rimas de um soneto e o número de estrelas da Ursa Maior. Além disso, os números declinados do Livro procedem de duas séries múltiplas e divisoras de 12 e 5, e 12 menos 5 é igual a 7. Desta maneira, haveria um código no poema constituído a partir do número 7, ou seja, “Mallarmé contou as palavras do poema para engendrar o Número” (MEILLASSOUX, 2011, p. 79). Como este código se define? A frase “*toute pensée émet un Coup de Dés*” tem sete palavras. Tal frase não faz parte da contagem que constrói o código, pois esta termina com a palavra “*sacre*”, que seria, de acordo com o autor, a palavra que sacraliza o código, a palavra de número 707.

Ao “encontrar” um código que determina a construção do poema, Meillassoux anula o acaso reduzindo-o ao cálculo. É justamente nesta chave de leitura que ele define, em *Après la finitude: Essai sur la nécessité de la contingence*, o acaso, diferenciando-o da contingência. O termo “*hasard*”, do árabe: “az-zahar”, e “aleatório”, do latim “*alea*”, remete a duas etimologias vizinhas: “dado”, “lance de dados”, “jogo de dados”. Estas noções convocam temas diretamente relacionados, que são o jogo e o cálculo de probabilidades (MEILLASSOUX, 2006, p. 149). Mas, todos sabem que nenhum cálculo é capaz de prever o resultado de um jogo, porque é o acaso que “realiza sua própria ideia”, como Mallarmé (1998, p. 476) conclui em *Igitur*. A poesia não poderia se situar simplesmente entre a gratuidade do jogo e a frieza do cálculo, entre a falta de gravidade e seriedade que não leva em conta as técnicas de contagem e o cálculo, abandonando-se ao acaso, ou ao cálculo estéril e fetichista da forma. Por isso, devemos ter em mente que escrever o acaso está longe de ser uma entrega à frivolidade do jogo e que, além disso, ele significa uma ruptura drástica com a arte absoluta e a poesia pura.

Já o termo contingência, do latim *contingere* (“acontecer”, em francês “*arriver*”), designa o que acontece enfim, conosco; o que acontece de inesperado e que rompe com os possíveis facilmente repertoriados. O que

escapa, portanto, ao cálculo e coloca um fim a todo jogo gratuito (MEILLAS-SOUX, 2006, p. 149). Quando algo de novo acontece, não há mais cálculo ou jogo, estamos de fato diante de um acontecimento. Não é o que toda a geração de Baudelaire e seus sucessores esperavam, encontrar o novo no desconhecido?

Com o poema *Um lance de dados*, estamos diante de um acontecimento que desloca o horizonte de possibilidades, até então previstas pelo cálculo, que não é somente o da probabilidade, mas é também o cálculo das sílabas do verso tradicional. Neste sentido, não poderia haver nenhum código a controlar o acaso. Pois o acaso, em Mallarmé, funciona como a contingência, pois ele é contingência e designa um vir a ser, um acontecimento. O acaso não é da ordem do cálculo, como quer Meillassoux, e seu caráter contingente não diz respeito à “irazão”, mas rompe com cálculos e códigos; em suma, rompe com o pensamento causal, construindo outra racionalidade, ou melhor, outra lógica.

Na poesia mallarmeana, o acaso aparece, num primeiro momento, no poema em prosa *Le démon de l'analogie*, como outro da razão, força que interrompe a nobre “faculdade poética”. Mas, lentamente, como em *Igitur*, ele se transforma numa ponte em direção ao infinito. Ou seja, o acaso deixa de ser o fato bruto e insignificante que interrompe a criação poética para se transformar na sua fonte.

Foi pensando nestas questões que Mallarmé procurou ao longo de anos de trabalho encontrar uma forma poética capaz de dar conta de algo que é da ordem do acaso, noção através da qual o poeta pensa o estatuto da ficção. Por isso, a poesia mallarmeana não cessa de refletir e de colocar em questão o estatuto do real através da ficção.

Em seus artigos para jornais, Mallarmé reflete sobre as relações entre a sociedade e a literatura, procurando uma forma comum capaz de demonstrar o laço que as une. Nos seus poemas em prosa, o poeta expõe a vida cotidiana a um exame minucioso, em busca de momentos em que o brilho de uma ideia possa ser identificado. Podemos dizer, junto com Badiou (1988, p. 214), que a poesia mallarmeana não cessa de refletir sobre o que é um acontecimento, sobre o que significa, no interior da ficção, “acontecer”. Ou seja, Mallarmé se preocupou, sobretudo em sua poesia, em refletir sobre o modo de existência, o modo de ser da ficção. Procuraremos demonstrar, que na poesia mallarmeana, o acaso é a condição de possibilidade, a ideia e também o fato, ou seja, o procedimento de criação, o que torna possível pensar a ficção e transformá-la num acontecimento.

Na língua francesa, diversos verbos exprimem um acontecimento – *se produire, arriver, s'accomplir* –, mas Mallarmé escolhe uma expressão na qual o verbo perde muito da sua força para salientar o substantivo em

questão. Trata-se da expressão da célebre frase do poema *Um lance de dados*: “rien n’aura eu lieu que le lieu”, onde o verbo escolhido, “sinônimo” de “acontecer”, é a expressão “avoir lieu”, literalmente “ter lugar”. Um acontecimento, de fato, se define a partir do espaço e do tempo em que ocorre. E Mallarmé se preocupou, sobretudo, com o espaço dos acontecimentos, porque a literatura tem um espaço restrito e muito especial: um Livro. O Livro talvez seja o único objeto no qual um sujeito pode se encontrar, se mirar, se reconhecer. Um Livro é, como diria Victor Hugo, um homem. Em um Livro cabe tudo o que não podemos realizar, tudo o que gostaríamos de ser e ainda mais. Um Livro é a imagem de um homem porque este está muito além daquilo que somos, talvez mesmo aquém de nós. De qualquer maneira, o Livro nos ultrapassa, nele há espaço para tudo o que ainda não é, e Mallarmé pretendia demonstrar esta afirmação a partir de um poema que tomasse o formato do livro como elemento constitutivo de sua forma⁴.

Mallarmé sempre insistiu, apesar da infinitude do Livro, que a literatura é uma “*action restreinte*” (ação restrita). Isto não se deve apenas ao fato de que a literatura tem seu espaço limitado pelas páginas de um livro, ou porque ela está cada vez mais excluída de uma sociedade burguesa que a despreza. Mas sobretudo porque ela se define como uma exceção, um ponto supostamente exterior à realidade e que pode, no entanto, ser capaz de refleti-la como nenhum outro lugar seria capaz de fazê-lo. Dentre todos os outros objetos no interior do real, o Livro goza de um estatuto “excepcional”.

Feitas estas considerações, podemos nos dedicar ao conflito principal que marca o poema *Um lance de dados*. A narrativa gira em torno do mestre (*maître/ mètre*) e de sua hesitação diante do acaso, pois ele hesita em lançar ou não os dados: “*LE MAÎTRE*” “*surgi*”, ele hesita, “*ancestralement à n’ouvrir pas la main*”. É o “*ultérieur démon immémorial*” que “*induit*” “*des contrés nulles*”, “*le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité*”. Ou seja, o demônio imemorial induz o velho, o mestre, na direção de uma conjunção suprema com as probabilidades. A questão é saber se o acaso está ou não inserido no cálculo das probabilidades ou se ele escapa totalmente a todo e qualquer cálculo. Se a segunda alternativa é verdadeira, podemos compreender porque o mestre se torna um velho (“*vieillard*”), impotente diante da onipotência do acaso. Este demônio nasce de uma luta (“*la mer par l’âïeul tentant et l’âïeul contre la mer*”): a luta do poeta contra o acaso, que também é a luta do mestre do navio contra a força das correntezas marítimas. Uma luta que, no entanto, pode terminar numa aliança, que o poeta chama de “*Fiançailles*”, união entre pensamento e acaso, onde

⁴ Ver: AGOSTINHO, L. *Mallarmé: les plis et déplis du hasard à la recherche de l’infini. Poésie, politique et philosophie*. Thèse de doctorat. Paris: Université Paris IV-Sorbonne, 2015.

este último é vencido. (MALLARMÉ, 1998, pp. 383, 384, 385)

Diante do acaso, que jamais pode ser abolido, o mestre sabe que toda tentativa é vã, ou pura loucura. As duas páginas seguintes descrevem esta loucura, o desejo de abolição do acaso que transforma o mestre em “*prince amer de l'écueil*”. Uma sereia aparece representando a sedução da arte, ou o desejo de vencer o acaso e criar. Ela faz com que o homem se perca, e ele seria responsável pelo naufrágio: “*faux manoir/ évaporé en brumes*”.

O mestre sabe que é inútil lançar os dados, pois “*SI C'ÉTAIT UN NOMBRE CE SERAIT LE HASARD*”. Todo número, se houver um número, será sempre o resultado de um acaso. Por isso nada pode acontecer, há apenas um lugar: “*RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU*”.

A hesitação do mestre coloca em questão toda a poesia e a possibilidade de sua existência. Trata-se mais uma vez de questionar se algo como as Letras existe de fato. Se todo lance de dados tem seu resultado determinado pelo acaso, a poesia não pode existir. A questão que se coloca é: como vencer o acaso, e tornar possível a existência da poesia? A solução encontrada por Mallarmé é justamente fazer do acaso não somente o tema de seu poema, mas a sua própria forma.

Como destaca Jameson (2002, p. 208), a forma na modernidade nunca é dada de antemão, ela é produzida através de encontros constituindo formações que jamais poderiam ser predizidas. No caso do poema de Mallarmé, o acaso é pela primeira vez não apenas “tematizado”, mas incorporado na própria forma do poema. Assim como o mestre luta contra o mar, o poema se constrói a partir de um confronto com o acaso. Se há acaso, ele é o resultado de um conflito entre o verso tradicional e o verso livre; ele é, portanto, produzido pelo próprio poema, e não simplesmente tematizado, como será o caso do modernismo de John Cage, mas não de Boulez. O acaso é apresentado e produzido pela própria configuração espacial do poema e pela sua tipografia múltipla. A irregularidade rítmica – que o espaçamento assim como a diversidade dos caracteres impõe ao poema – corrompe o verso tradicional e cria uma forma cíclica, onde fim e começo se reencontram para escrever mais uma vez uma história, agora modificada, por que descobrimos, no fim do trajeto poético, que o pensamento também emite um lance de dados. Desta maneira, o poema funciona como se o acaso fosse o irremediável que obriga o pensamento a voltar-se para si mesmo e refazer-se indefinidamente.

Enquanto obra inacabada – porque *Um Lance de dados* é um poema cíclico, uma espiral que se torna mais complexa a cada leitura –, ele cria um ritmo, e através do espaço inscreve-se no tempo. O poema se realiza a cada leitura, na leitura, através da leitura, e portanto no tempo. Por isso, mais uma vez encena o acaso e transforma-se na sua própria forma. O acaso é absolutamente dependente do tempo, porque só o tempo garante a possi-

bilidade da mudança, a transformação de uma possibilidade em realidade.

A escrita do acaso opera, grosso modo, de duas maneiras, utilizando dois procedimentos: um sonoro; o outro, visual. Mallarmé pensou seu poema ao mesmo tempo como uma sinfonia e um balé. As letras devem traçar coreografias no espaço, e seu som, a musicalidade de cada palavra, dissolver-se no ar. A música transforma a forma poética num desvanecer-se. Quando o poema se faz fala, gesto sonoro, as palavras se dissolvem no ar; cada palavra lida e ouvida se esvai e desaparece no espaço sem fim, abrindo espaço e cedendo lugar para outra palavra, que por sua vez realiza o mesmo movimento evanescente. A sonoridade reflete a estrutura cíclica e espacial do poema. Mas o poema não é simplesmente concebido para se desfazer no ar como música, porque ao mesmo tempo em que a fala transforma as palavras em sons, a escrita fixa os gestos da ideia.

No que diz respeito ao aspecto visual do poema, o “verso” nos permite afirmar que Mallarmé inaugura um novo regime de representação, um regime anti-representativo, que se constitui não como representação (cópia ou *mimesis* da coisa), mas como apresentação. Isto se deve não apenas porque Mallarmé faz do acaso a forma de seu poema, mas também porque o acaso é tema. Como o poeta ressalta no prefácio, o poema trata de assunto “intelectual”, apresenta uma ideia, e por isso escapa do regime de representação. A posição das palavras na página reflete sua importância na composição da obra; os diferentes caracteres escolhidos colaboram para marcar a diferença entre momentos e ideias distintas; finalmente, a posição de cada palavra pode inclusive mimetizar o movimento do poema, deste barco que navega lutando contra a força da natureza.

A página dupla rompe com a dobra da página (que impõe sempre um mesmo movimento de leitura e uma mesma organização espacial dos textos). O Livro se desdobra, transborda seus próprios limites e assim sugere a possibilidade de outra relação entre o poema e o real. O poema não é mais espaço de reflexão, fechado sobre si mesmo, mas abertura para o mundo.

É através de uma noção de forma poética, compreendida como união entre a música e as letras, que o poema mallarmeano se constitui como espaço de desdobramento, de desmontagem da ficção. Expondo ao leitor seu próprio mecanismo de funcionamento, que não é mais arbitrário ou normativo, que não obedece a regras tradicionais, mas às necessidades internas do próprio poema, *Um Lance de dados* coloca em questão as condições de existência e funcionamento da literatura. A forma que tem em si mesma sua razão e justificativa demonstra a pertinência, a existência e a legitimidade da literatura.

Um lance de dados nos mostra – ao eleger a constelação como forma capaz de vencer o acaso, fazendo do poema uma constelação, único

espaço possível onde algo pode de fato acontecer – que o pensamento não pode abranger completamente seus objetos, pois ele os circunda como uma constelação e gira em torno deles, tentando se aproximar o máximo possível, sem, no entanto, jamais ter acesso à sua completa verdade. O poema define, assim, o processo de criação artística como um devir fundado na impossibilidade de uma determinação fixa e fechada em si mesma, espaço aberto na linguagem, espaço onde toda realidade se dissolve porque outros mundos possíveis são criados. (MALLARMÉ, 1998, p. 385).

Desta maneira, podemos concluir que, se o acaso não pode serabolido, ele pode encontrar uma forma na qual possa se realizar. Isto significa que o poema mallarmeano funciona como uma crítica da poesia pura. Jogando com o acaso, o poeta assume e enfrenta sua impotência diante do real. Se a descoberta do acaso e sua formalização são responsáveis pela crítica da arte absoluta ou da poesia pura, o que torna a poesia mallarmeana igualmente crítica com relação à possibilidade de uma arte autônoma, o acaso pode também ser capaz de redefinir a relação entre a literatura e o real.

3. CONCLUSÃO

Agora podemos voltar à pergunta que guiou a escrita mallarmeana: “*Quelque chose comme les Lettres existent-ils?*”. A resposta do poeta: “*Oui, à l'exclusion de tout*”, “Sim a poesia existe, excluindo tudo”.

Para muitos críticos, esta seria a afirmação máxima e a definição mesma do que seria a “arte pela arte”. A poesia mallarmeana operaria excluindo o mundo e retirando o real de seu centro de interesses para se tornar pura. Friedrich (1999, p. 155), por exemplo, denomina esta operação de “desrealização”.

Mas, na verdade, esta leitura rápida fecha os olhos para a operação que Mallarmé procura realizar em sua poesia, que ele chama de “transposição”. A transposição é o que justifica esta outra famosa afirmação, segundo a qual “*Tout au monde existe pour aboutir à un Livre*” (Tudo no mundo existe para terminar em um Livro). Transposição do real “*en sa disparition vibratoire*”, no seu “desaparecimento vibratório”. Como ela funciona?

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement s'élève, idée même et suave, l'absent de tous bouquets⁵(Mallarmé, 2003, p. 698)

5 “Eu digo: uma flor! E fora do esquecimento onde minha voz relega algum contorno, como outra coisa além dos cálices conhecidos, musicalmente se eleva, ideia mesma e suave, ausente

Através do ato, no qual a palavra se transforma em som, a música se desprende das letras como o perfume da flor que se eleva de todo e qualquer buquê existente. Nesta passagem da letra (concreta) à música (evanescente, invisível aos olhos), é a ideia mesma da flor que se faz presente. Na ausência de toda e qualquer flor real, a literatura é capaz de dissolver a solidez de nossas certezas perceptivas para transformar o real na sua ideia. O real aparece assim como prestes a se dissolver no ar, como um processo de dissolução, no qual a concretude cede espaço para outro modo de ser, o do Livro, onde o real encontra sua ideia, sua verdade. O real é o resultado deste ato de transposição, de dissolução da concretude e de toda e qualquer materialidade. Ele se torna, a partir deste contato, como a ficção, algo momentâneo e fugaz.

Eis, portanto, a explicação para a questão: “porque Hegel recorre à ficção para pensar a realidade?”. Na verdade, a ficção e o real têm para Hegel o mesmo estatuto. Uma vez que a realidade é compreendida como fruto do acaso, ela passa a ter o mesmo estatuto que este. O real é um possível que se atualizou, mas que poderia ser outro; como sabemos, a partir da leitura de *Um lance de dados*, o acaso jamais pode ser abolido, pois o real pode sempre se transformar e passar a ser outro. Desta maneira, podemos afirmar que o real é, portanto, puro acaso: sua solidez está sempre prestes a se dissolver no ar. Como a ficção, ele é indeterminado, imprevisível, leve e frágil.

Esta é a operação que a poesia realiza. Ao expor a natureza “des-realizante” da ficção, seu caráter casual, a poesia aproxima a ficção do real. Assim surgiu o poema *Um lance de dados*. Trata-se de um poema constelação em que o acaso finalmente cessa de não se escrever e é fixado como forma, a forma da própria constelação, que nos abre para o abismo infinito da ficção. A afirmação capital de que “um lance de dados jamais abolirá o acaso” (dispersa ao longo de diversas páginas, interrompida por diversos outros motivos e frases) é a representação visual da intervenção do acaso na escrita poética. O acaso é também visualmente representado, como se ele fosse o verdadeiro responsável por esta aparente ausência de ordem, pela dissolução do verso e da métrica do poema.

Ao fixar o acaso, transformando-o na forma mesma do poema, Mallarmé inicia uma aproximação entre a ficção e o real. É por acaso que uma ficção é apenas possível, é por acaso que o real é. É também o acaso que governa, agora, tanto a poesia quanto o real. Assim, a única e última distância que separa a ficção do real seria ela também obra do acaso. Estamos desta maneira diante de um tipo de experiência em que o real não é mais

de todos os buquês.”

assombrado por múltiplas possibilidades que lhe são exteriores, pois ele se define a partir destas possibilidades. A literatura se torna parte constitutiva do real, pois ela é capaz de definir as suas possibilidades, descrevendo o que pode ser. Ela é também responsável por expandir infinitamente o universo de possibilidades que espreita o real a espera de um acaso que o transforme. Quanto mais o real se aproxima da ficção, mais frágil ele se torna, pois vemos que ele depende simplesmente de um acaso.

Cabe à literatura, portanto, estabelecer esta relação entre o real e a ficção; ela se estabelece como uma exceção, um ponto infinito que não cessa de insistir face ao real, apresentando-lhe um infinito de possibilidades. A criação poética que se desprende do imperativo de racionalização extrema e de pureza, e faz da poesia o espaço de intervenção do acaso, é capaz de transfigurar-se e fazer-se o espelho do real, com a condição de que o poema seja o lugar onde toda realidade se dissolve e se mostra tão frágil e imprevisível quanto o acaso.

A ficção é, assim como o real, uma constelação na qual estamos definitivamente instaurados, ela é infinita e não cessa de se escrever e de se renovar a cada lance de dados. Finalmente, a distância que separa a ficção do real é tão fugaz e momentânea, sem fundamento e sem razão, quanto o acaso. Ela depende de um gesto simples, como um lance de dados, no qual é sempre o acaso que realiza sua própria ideia.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Métafísique: Concepts et problèmes*. Traduction: Christophe David. Paris: Payot, 2006.
- _____. *Trois études sur Hegel*. Paris: Payot, 2003.
- BADIOU, A. Mallarmé. In: *L'Etre et l'événement*. Paris: Seuil, 1988.
- DESCARTES, R. *Discours de la méthode*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.
- FRIEDRICH, H. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Librairie Générale française, 1999.
- HEGEL, G. W. F. *Science de la logique. Premier tome. La logique objective. Premier livre. L'être, version de 1812*. Traduction: Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière. Paris: Kimé, 2006.
- _____. *Science de la logique, Premier tome. La logique objective. Deuxième livre. La doctrine de l'essence*. Traduction : Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière. Paris: Aubier, 1976.
- _____. *Science de la logique, Premier tome. La logique objective. Deuxième livre. La doctrine de l'essence*. Traduction : Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière. Paris: Kimé, 2010.
- _____. *Encyclopédia das ciências filosóficas em compêndio. (1830) Vol. I.: A ciência da lógica*. São Paulo: Loyola, 1995.
- MALLARMÉ, S. *Œuvres complètes I, II*. Paris, Gallimard: 1998, 2003.

MEILLASSOUX, Q. *Après la finitude*. Paris :Seuil, 2006.

_____. *Le nombre et la sirène. Un déchiffrage du Coup de dés de Mallarmé*. Paris: Fayard, 2011.

NOULET, E. *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*. Paris: Droz, 1948.

JAMESON, F. *A singular modernity: essay on the ontology of the present*. London; New York: Verso, 2002.

RANCIÈRE, J. *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 2006.

Submetido em: 23/06/2015

Aceito em: 01/11/2015