

Um lance de dados: uma forma à imagem do céu estrelado

A Throw of the Dice: a Form in the Image of the Starry Sky

Larissa Drigo Agostinho
Universidade Estadual Paulista (Unesp)
São Paulo | SP | BR
larissa_drigo@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-3409-487X>

Resumo: O objetivo desse artigo é demonstrar que as principais inovações do *Lance de dados*, a saber: as subdivisões prismáticas da Ideia, a palavra-total e a dupla página realizam as ambições de dois projetos de escrita inconcluídos de Mallarmé, *O livro* e *Igitur*, isso se entendermos que o centro da forma do poema repousa na criação de relações espaço-temporais múltiplas. Essa continuidade se deve à tarefa que o poeta se coloca desde muito cedo, criar uma forma para o infinito ao condensar as possibilidades da literatura num espaço limitado como um livro. Buscaremos expor as funções das inovações formais do poema citadas acima, tendo como base as “Notes em vue du Livre” publicadas na edição da Pléiade das Obras Completas em 1998, e que até hoje não foram objeto de uma análise sistemática. Para pensarmos os conceitos mallarmeanos de acaso e infinito, partiremos de *Igitur*. A relevância e pertinência desse artigo está na tentativa de mostrar que a forma do poema e as múltiplas relações espaço-temporais encenam as infinitas possibilidades da literatura e, por extensão, da experiência, que como ela, tem no espaço-tempo, segundo Kant, suas condições de possibilidade.

Palavras-chave: espaço-tempo; acaso; infinito; dobraria; livro; palavra-total.

Abstract: The aim of this article is to demonstrate that the main innovations of *A Throw of the Dice*, namely, the prismatic subdivisions of the Idea, the total-word and the double page, fulfill the ambitions of Mallarmé’s two unfinished writing projects, *The Book* and *Igitur*, if we understand that the center of the poem’s form lies in the creation of multiple space-time relation. Throughout this article we argue that this continuity is due to the task that the poet set himself from a very early age: to



create a form for the infinite by condensing the possibilities of literature into a limited space like a book. We will expose the functions of the formal innovations in the poem mentioned above, based on the “Notes en vue du Livre” published in the Pléiade edition of the Complete Works in 1998, which have not yet been the subject of a systematic analysis. To think the Mallarmé’s concepts of chance and infinity, we’ll focus on *Igitur*. The relevance and pertinence of this article lies in the attempt to show that the form of the poem and the multiple spatio-temporal relationships stage the infinite possibilities of literature and, by extension, of experience, which, like it, has its conditions of possibility in space and time, at least, since and according to Kant.

Keywords: space-time; contingency; infinity; fold; book; total-word.

Para Maria Ogécia Drigo

Introdução

O *Lance de dados* foi analisado de diversas maneiras, do ponto de vista da forma, Kristeva (1974) analisa seus procedimentos sintáticos; Scherer (1977) apresenta uma descrição gramatical da linguagem de Mallarmé; Meschonnic (1985) se concentra na oralidade; Murat (2005) no verso; o estudo realizado por Greer Cohn (1951) trata do poema como uma unidade, seu ritmo e seu lugar na obra de Mallarmé, ao mesmo tempo em que faz uma análise da sintaxe, do vocabulário, da forma e dos temas, incluindo o significado de cada letra. A análise mais recente vem de Quentin Meillassoux (2011), que encontra no poema um código que explicaria a maneira pela qual Mallarmé inseriu o acaso em sua criação. Mas há um ponto ainda inexplorado pelos comentaristas: como Mallarmé pensa ou formaliza, em seu poema, a relação entre o acaso e o infinito?

Essa relação foi pensada por Blanchot em *O livro por vir*. Nesse ensaio, tanto o acaso quanto o infinito são pensados a partir do *Lance de dados* e em sua relação com *O livro*.

O lance de dados é o livro por vir, Mallarmé afirma claramente, e em particular no prefácio, o seu desejo de exprimir, de uma maneira que os transforme, as relações entre espaço e movimento temporal. O espaço que não é, mas se “escande”, “se intima”, se dissipa e repousa segundo as diversas formas da mobilidade do escrito, exclui o tempo ordinário. Nesse espaço – o espaço mesmo do livro –, nunca o instante sucede o outro em um devir irreversível. Não se conta alguma coisa que

aconteceu, nem sequer de forma fictícia. A história é substituída pela hipótese: “*Soit que*”. O acontecimento que figura como ponto de partida do poema não é dado como fato histórico ou real: ele só tem valor que em relação a todos os movimentos de pensamento e de linguagem que podem resultar na figuração sensível “*com recuos, prolongamentos e fugas*,” é como uma outra linguagem instituindo o jogo novo do espaço e do tempo (Blanchot, 1959, p. 326).¹

Buscaremos apresentar de que forma Mallarmé concebia essa infinitude da literatura contida dentro de um livro que permite com que Blanchot entenda o *Lance de dados* como a realização do livro por vir – uma nova maneira de pensar o futuro da escrita e de pensá-la projetada nas possibilidades que o poema abre –, principalmente expondo de que maneira as inovações formais do poema contribuem para a configuração dessa forma poética que “ao invés de contar, mostra” (Blanchot, 1959, p. 327).

Nos manuscritos do conto inacabado *Igitur*, um lance de dados é uma ação central que só acontece porque o acaso efetua sua própria ideia e assim permite ao infinito ser:

Enfim, em um ato onde o acaso está em jogo, é sempre o acaso que realiza sua própria ideia, afirmando-se ou negando-se. Diante de sua existência a afirmação e a negação falham. Ele contém o Absurdo – o implica, mas em estado latente e o impede de existir: o que permite ao infinito ser (Mallarmé, 1998, p. 476).²

Sabemos também que é a partir do infinito que Mallarmé pensa o ato de *Igitur*: “isso deveria acontecer nas combinações do Infinito frente a frente ao Absoluto” (Mallarmé, 1998, p. 476).³ A questão que colocamos aqui, portanto, é a de saber se haveria uma forma poética capaz de encerrar essa relação entre acaso e infinito. Como deveria ser? Como é possível que em um livro caibam todas as coisas que existem? Partiremos das indicações do próprio Mallarmé no seu prefácio, mas também dos manuscritos do *Livro*, a fim de demonstrar que o *Lance de dados* não apenas dá forma à problemática surgida com *Igitur* a respeito do acaso, mas também promove certas invenções e ambições que o poeta imaginava próprias ao *Livro*. Assim, é através de uma transformação formal da poesia e de seu espaço privilegiado, que Mallarmé abre um novo futuro à literatura, nada mais nada menos do que um século de vanguardas.

A evolução do recurso mallarmeano ao espaço, os vazios inseridos na página, espaços concretos que fornecem o lugar do texto, que fazem versos e palavras-totais porque estão em movimento, ilustram um trajeto no qual o espaço próprio da poesia, o espaço da página, o livro como lugar da literatura se torna um elemento fundamental da constituição formal. Se a poesia tem lugar é por ser capaz de fazer do espaço uma condição de possibilidade de acontecimentos, ou seja, o espaço não é um simples dado, mas um elemento que produz histórias, que produz transformações qualitativas, sentidos. É esse espaço que nos desloca para um outro tempo, não mais o irreversível, mas um tempo múltiplo.

O *Lance de dados* se dá em “circunstâncias eternas”, pois caso um tempo preciso tivesse sido nomeado, o poema perderia sua ambição cosmológica. Para ser “explicação órfica da

¹ As traduções são da autora, salvo exceções que serão sinalizadas.

² “Bref dans un acte ou le hazard est un jeu, c'est toujours le hazard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde – l'impossible, mais à l'état latent et l'empêche d'exister: ce qui permet à l'Infini d'être.”

³ “Ceci devait avoir lieu dans les combinaisons de l'Infini vis-à-vis de l'Absolu. ”

Terra” O *livro* deve ser capaz de “abrir as relações, entre tempos, raros ou multiplicados” e assim, desdobrar ou “simplificar o mundo” (Mallarmé, 2003, p. 67-68, grifos meus).⁴ Em circunstâncias eternas, o tempo é múltiplo e composto de séries divergentes. O tempo de um acontecimento é aquele capaz de condensar diversas camadas temporais que se desdobram em direção ao passado e ao futuro. Um acontecimento reescreve e reordena o tempo. Esse tempo é o tempo do poema. Encruzilhadas ou constelações em movimento. Para que um poema possa acontecer *ad infinitum* e diante do Absoluto, ele deve ser capaz de operar nas condições *eternas e mínimas* de toda experiência possível, de todo acontecimento possível, a partir dessas condições mínimas (o espaço-tempo), descobrir a fórmula “ímpia” que torna possível a fabricação do infinito dentro de um livro, ou seja, resumir o Universo.

Onde o tempo começa? Onde o espaço termina?

Antes de exumar esta carta, eu tinha me perguntado de que modo um livro pode ser infinito. Não conjecturei nenhum outro procedimento a não ser o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente (Borges, 2007, p. 89).

Essa questão eminentemente mallarmeana guia a aventura do conto “O jardim de veredas que se bifurcam” de Jorge Luis Borges (2007). Mas, ao descobrir o manuscrito de *Ts’ui Pen*, o narrador se vê diante de outra maneira de fazer um livro infinito. Não mais aquela da frase título “Um lance de dados” que encontra o último verso do poema “todo pensamento emite um lance de dados” e assim, instaura um tempo cíclico. No caso do lance de dados, as últimas palavras reencenam o poema, ele recomeça, mas agora é o pensamento que vai descobrir sua impotência diante do acaso, como na primeira leitura vimos o lance de dados, que é ato e risco, real e concreto, fracassar na sua luta com o acaso.

No manuscrito do romance, ele lê: “Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam” (Borges, 2007, p. 89), uma afirmação bastante próxima de Mallarmé, que evoca no prefácio do *Lance de dados* o seu futuro: “Hoje ou sem presumir o futuro que sairá daqui, nada ou quase uma arte [...]” (Mallarmé, 2017, p. 88).⁵ É do tamanho da aposta de Pascal, quase, essa promessa, tudo ou nada, uma arte ou nada. Se por um lado o lance de dados é um poema único, que não inaugurou uma espécie de nova forma como o poema em prosa ou o verso livro, por outro, ele abriu caminhos, até então, insuspeitáveis. Mallarmé não anuncia que pretende criar uma nova forma, mas uma nova arte. Uma nova ideia de forma para todas as artes, portanto.

O narrador do conto de Borges continua suas especulações, afirmando:

a frase “vários futuros (não a todos)” me sugeriu a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta

⁴ Deixo aqui a citação sem corte: “Tout l’acte disponible, à jamais, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d’après quelque état intérieur et que l’on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.”

⁵ “Aujourd’hui ou sans présumer l’avenir que sortira d’ici, rien ou presque un art.”

por uma e elimina as demais; na do quase inextricável Ts'ui Pên, ele opta, simultaneamente, por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam (Borges, 2007, p. 89).

Borges produz um curto-círcuito entre a relação espaço-tempo e, por extensão, entre a realidade e a ficção. A bifurcação no tempo parece abstrata diante da possibilidade de uma bifurcação espacial. No entanto, ela é restringida a “vários futuros”, mas “não a todos”. Na ficção, as coisas acontecem como na realidade, é preciso escolher entre caminhos, alternativas, decidir, excluir. Ts'ui Pên, essa ficção singular, cria, com seu método igualmente singular, múltiplos tempos, alternativas e possibilidades que não são excludentes.

Com frequência, Ts'ui Pen omite, voluntariamente, as palavras e as questões fundamentais de sua obra. Stephen Albert explica:

— Numa adivinha cujo tema é o xadrez, qual é a única palavra proibida?
Refleti um momento e retruquei:
— A palavra xadrez.
— Precisamente — disse Albert —, *O jardim de veredas que se bifurcam* é uma enorme adivinha, ou parábola, cujo tema é o tempo; essa causa recôndita proíbe a menção de seu nome. Omitir *sempre* uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perifrases evidentes, é talvez o modo mais enfático de indicá-la. [...] A explicação é óbvia: *O jardim de veredas que se bifurcam* é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como Ts'ui Pên o concebia. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange *todas* as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; outros, eu, não o senhor; outros, os dois. Neste, que favorável acaso me depara, o senhor chegou a minha casa; outro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; outro, eu digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma (Borges, 2007, p. 91-92).

Agora, a multiplicidade temporal parece ilimitada e escapa de dentro do livro, porque aparece como condição mesma da ficção, sendo, concomitantemente, descrição exata da realidade do universo, ainda que essa exatidão nos escape, pareça abstrata e absurda, ainda que nossa imaginação titubeie, acostumada que está com a temporalidade linear, que é também a da leitura.

As histórias requerem uma condição mínima para começar, um acaso que provoca um encontro espaço-temporal. A página do Livro permite encontros temporais que não são espaciais; eu estou agora em uma série, você está em outra; entretanto, você, que me lê, e eu compartilhamos uma mesma série temporal, ainda que estejamos distantes espacialmente, ainda que este texto tenha sido escrito em um tempo que não é mais aquele da sua leitura.

Se um tempo composto por séries infinitas convergentes ou divergentes é uma condição que torna a literatura possível e inesgotável, o próprio espaço deve se tornar infinito. Se um Livro pode provocar o encontro de séries temporais múltiplas, ele deve ser capaz de contrair o espaço e, assim, conter todos os pontos do universo. É o que Borges descreve em outro conto, *O Aleph*:

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de um brilho quase intolerável. No início, julguei-a giratória; depois comprehendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo (Borges, 2008, p. 145).

O Aleph é uma pequena circunferência de dois a três centímetros através do qual o narrador-personagem observa *todos* os pontos do espaço cósmico. E, assim como no texto sobre o jardim das veredas bifurcadas, os exemplos de Borges são ao mesmo tempo imaginários e reais, ou muito familiares:

Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio interno da rua Soler as mesmas lajotas que trinta anos antes vira no corredor de uma casa de Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia [...] (Borges, 2008, p. 148-149).

O Aleph é visto de todos os pontos, nele vê-se a terra inteira; e em cada grão de areia, todo o universo de infinitas coisas. O personagem do texto, antes de começar sua descrição, anuncia que aquilo que viu produziu-se de forma simultânea, mas sua descrição será sucessiva, posto que a linguagem também o é. De forma simultânea, todos os pontos do universo são um “brilho quase intolerável”, como o de uma única estrela.

Mas, e se a forma de um poema fosse capaz de contrair o espaço e o tempo de tal maneira que um infinito de possibilidades pudesse, como em *O Aleph*, se reunir em um espaço restrito e limitado? Como pode ser esse livro? Que palavra é essa? Onde cabe todo o Universo? Que poema? Enquanto *O jardim de veredas que se bifurcam* nos oferece uma descrição de um infinito temporal, aqui Borges explora o infinito espacial. Um espaço infinito não é um espaço sem limites (por essa razão o primeiro texto não concerne o espaço, e sim o tempo), mas um espaço restrito e, mesmo assim, capaz de conter todos os pontos do universo.

A primeira concepção do infinito, a do senso comum ou de Aristóteles, assume que infinito é aquilo que precisa de um tempo igualmente infinito para ser percorrido. Um livro infinito é um livro cíclico, que não acaba nunca, que gira em torno de si mesmo, ou em espiral. Mas, há outras maneiras de conceber a infinitude no interior do livro. Borges descreveu duas: dois infinitos constituídos a partir do espaço e do tempo. Ele nos mostra que, se o espaço e o tempo são condições mínimas de toda experiência possível, um espaço-tempo múltiplo e infinito nos assegura a certeza da infinitude de toda experiência possível, de uma infinitude de histórias e de acontecimentos possíveis a contar.

A literatura, como toda experiência possível, encontra sua fonte em uma série temporal ou em um espaço, ou seja, basta que duas pessoas ocupem o mesmo espaço ou uma mesma série temporal para que uma história tenha lugar, autor e leitor que se encontram num livro, ainda que estejam espacialmente e temporalmente distantes. A questão seria saber como a poesia é capaz de apresentar, embora de maneira incompleta, sua própria infi-

nitude – a infinitude de suas condições –, através de uma *mise-en-forme* do espaço e do tempo. A indagação, portanto, quanto à elaboração de uma apresentação do infinito, seria saber qual configuração do espaço-tempo é capaz de apresentar sua própria infinitude. Qual poderia ser a configuração de um poema, para que ele demonstrasse o caráter infinito do espaço-tempo e as infinitas possibilidades da literatura? A partir de Borges, podemos concluir que, para fornecer a demonstração da infinitude na literatura, o poema deve oferecer: a apresentação de uma série potencialmente infinita de tempos convergentes, divergentes e paralelos, que se cruzam ou se ignoram; e a apresentação, em um espaço restrito, de uma multiplicidade infinita de espaços, como se pudéssemos observar o espaço infinito do cosmo – todos os pontos do universo –, a partir de um único ponto.

Uma forma à imagem do céu estrelado

A estrutura do poema *Um lance de dados* se estabelece a partir da relação entre o formato do Livro, ou a disposição do poema na página, e a forma (a Ideia). No prefácio, Mallarmé enumera suas inovações: o espaçamento da leitura, as “subdivisões prismáticas da Ideia”, a página dupla, os motivos criados pela tipografia, a “palavra-total”. São esses elementos que transformarão radicalmente o formato do Livro, criando a forma do poema, tão nova que Mallarmé declara: “reconheçamos facilmente que a tentativa faz parte, com imprevistos, de investigações particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa.” (Mallarmé, 2017, p. 88).⁶ A palavra “imprevisto” é suficiente para indicar que o poema é uma inovação, tal qual o poema em prosa e o verso livre, mas sem se confundir com nenhum deles. Ou seja, Mallarmé tinha, de fato, a pretensão de ter criado uma forma única até então. Essa hipótese de leitura pode ser corroborada pela seguinte afirmação não publicada, presente em um rascunho do prefácio, onde o poeta afirma que o *Lance de dados* é um “poema concebido e depois executado segundo hábitos, na verdade, totalmente diferentes daqueles praticados pela tradição” (Mallarmé, 1998, p. 403).⁷

Tudo começa com uma transformação do espaço da página, que provoca a explosão do verso ou a transformação das palavras em imagens. Tal concepção eminentemente visual do poema é nomeada “subdivisões prismáticas da ideia”; ela ocupa o lugar do verso na configuração dessa forma nova. “O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou se recolhe, aceitando a sucessão de outras e, como não se trata, assim como sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes de subdivisões prismáticas da Ideia [...]” (Mallarmé, 2017, p. 87).⁸ Trata-se, portanto, de imagens sucessivas, como no cinema – os distintos espaços que as letras criam dançando na folha são o traço mesmo da ideia.

O espaço do poema apresenta sua Ideia, o acaso. Se visualmente o poema aparece como resultado do acaso, (as palavras são dispostas na página sem “ordem preestabelecida”

⁶ “reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, des poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose.”

⁷ “un poème conçu puis exécuté selon des habitudes en vérité tout à fait différentes d’autres qui défraient notre tradition.”

⁸ “Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores ou réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée.”

pelo verso ou pela linha), por outro lado, cada palavra e cada caractere é escrito de acordo com seu “peso” (voltaremos a esse ponto). Assim, ele converte o acaso em uma lógica que transforma o ordenamento do livro e seu formato. A razão que ordena o texto e vence o acaso palavra a palavra é um traço da presença “do Mestre” que não está aí para agir, mas para hesitar. Um traço, pois, o novo espaçamento da leitura faz explodir o verso e reconfigura a unidade fundamental do poema: as subdivisões prismáticas. Assim, há e não há acaso.

Apenas a leitura que pode, ao traçar o sentido das palavras – ou seja, sua disposição e peso na narrativa – explicar as escolhas do poeta, tais como os caracteres tipográficos e a posição das palavras nas folhas. Cada motivo constitui um bloco de ideias justapostas, criando diversos eixos e linhas que não seguem a linearidade da prosa, que são o “verso” (como unidade mínima do poema) em sua “pureza”. Não cortes abruptos, mas uma sucessão de imagens que se recolhem e se expandem.

Assim como as frases manifestam as “subdivisões prismáticas da ideia”, elas se refletem e multiplicam, o próprio poema é também composto de várias camadas e partes. O papel intervém na disposição de motivos ao redor do motivo principal. Mallarmé distingue os motivos em: “preponderante”, “secundário” e “adjacentes”, de acordo com o caractere tipográfico. A importância e o peso de cada motivo dependem do caractere tipográfico que o designa e que pode ser inverso ao seu lugar na dupla página. Há um acordo entre os caracteres, notadamente visuais, e a realização oral do poema, principalmente no que diz respeito ao tom, raramente teorizado ou tematizado abertamente pelos poetas: “A diferença dos caracteres tipográficos [...] dita sua importância na transmissão oral e a disposição na pauta, média, no alto, embaixo da página, marcará o subir ou o descer da entonação.” (Mallarmé, 1998, p. 391-392).⁹ O espaço que uma palavra ocupa na página é nuançado ou reforçado pelo caractere tipográfico, que atribui uma importância visual e igualmente sonora às palavras e motivos, assim ambos podem determinar a entonação, bem como o “*alcance*” (o *peso*) de cada palavra no poema:

Podemos subir com caracteres maiores
eles servem a isso

Esses do texto descem sempre e dessa descida da página – esse sentido – é conforme à sombra dos caracteres negros sobre o branco que cavam o mistério a cada página se acumulam (e rejeitada se lida) para deixar explodir no alto o texto na página seguinte (Mallarmé, 1998, p. 407).¹⁰

Os caracteres se posicionam de maneira a indicar um movimento de descida, indicam um tom, e esse mesmo movimento é retomado na página seguinte. Da mesma forma, a página dupla proporciona o prolongamento e a distensão horizontal. Cada palavra tem uma tipografia específica de acordo com sua importância na página e no interior do conjunto de

⁹ “les caractères d'imprimerie [...] dictent son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation.”

¹⁰ “On peut monter avec des caractères plus gros
ils servent à cela.

Ceux du texte descendant toujours et cette descente de la page – ce sens – est conforme à l'ombre des caractères noirs sur blanc qui creusent du mystère à chaque page s'entassant (et rejetée si lue) pour laisser éclater en hauteur le texte à la page suivante.”

motivos que compõem o poema. Como em uma sinfonia, os motivos criam uma textura polimorfa, exprimem uma pluralidade de timbres, cores, tonalidades e também tempos.

As “subdivisões prismáticas da ideia” se organizam em vários motivos segundo os caracteres impressos, as imagens entram e saem de cena (a folha de papel), elas se destacam da frase principal, a frase título, e giram em torno dela como séries ou constelações. Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari (2002, p. 119) propõem a seguinte divisão dos motivos:

Motivo preponderante:

“UM LANCE DE DADOS/JAMAIS/ABOLIRÁ/O ACASO”;

Primeiro motivo secundário:

“AINDA QUE LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS ETERNAS/DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO/ SEJA/O MESTRE/EXISTIRIA/COMEÇARIA E CESSARIA/CIFRAR-SE-IA/ILUMINARIA/NADA/ TERÁ TIDO LUGAR/SENÃO O LUGAR/EXCETO/TALVEZ/UMA CONSTELAÇÃO.”

Segundo motivo secundário:

“SE/FOSSE/O NÚMERO/SERIA”

Motivo adjacente:

“COMO SE/ COMO SE” e suas várias ramificações.

Os dois motivos secundários têm, por sua vez, motivos adjacentes. A página dupla 4-5 desenvolve uma hipótese introduzida pela palavra “SEJA”: “que/o Abismo [...]”. As páginas 6-7 e a página 8 desenvolvem uma subdivisão prismática do primeiro motivo secundário, descrevendo a hesitação do mestre. As páginas 18-19 desenvolvem uma outra subdivisão prismática do primeiro motivo, “NADA TERÁ TIDO LUGAR/ A NÃO SER O LUGAR”: “da memorável crise [...]. A página 20-21 desenvolve a última subdivisão prismática do primeiro motivo secundário, “UMA CONSTELAÇÃO”: “na altitude [...]”.

O segundo motivo secundário tem seu motivo adjacente, ou seu desenvolvimento, nas páginas 16-17: “saída estelar/pior/não/mais nem menos/indiferentemente mas tanto quanto”.

Os motivos secundários desdobram o motivo principal. Em seguida, eles se dividem e, por sua vez, se desdobram. Os motivos adjacentes desenvolvem e desdobram os motivos secundários. Assim, Mallarmé cria diversas camadas temporais e espaciais. A tipografia das letras ilustra perfeitamente essa divisão; das letras maiores, o poema se desenvolve para as menores. Essas últimas ocupam o meio do poema, constituindo, portanto, a camada mais profunda do texto. O que acontece aqui? Nesse mais fundo que é a dobra do livro, ou o meio do poema, está a bifurcação que faz tudo ser. A sereia de ponta-cabeça, a pluma que volteia esvoaçando tinta sobre o abismo, o sopro que faz as últimas barreiras que impediam o infinito de ser se desmancharem feito espuma.

Cada letra, com sua tipografia especial, apresenta o cintilar distinto de estrelas distintas, mas preto no branco e não como no céu. Cada letra marca uma série temporal distinta. O poema é atravessado por várias camadas, texturas e intensidades. Cada caractere tipográfico marca, ao mesmo tempo, uma série temporal (distingue frases diferentes que ocupam espaços determinados no interior do desenvolvimento do poema) e uma textura, pois ela desdobra, divide um motivo, uma intensidade (um tom marcado pelo tamanho das letras), uma “luminosidade” (uma “cintilação”, marcada pelas letras normais em caracteres itálicos ou em negrito), sinalizando a importância distinta dos motivos.

O motivo principal forma uma frase, sua leitura tem um tempo, mas essa frase é cortada e atravessada por todos os outros motivos ao longo do texto. E essa operação se repete

em relação aos motivos secundários e adjacentes. Portanto, é como se cada motivo corresponde à uma série temporal e espacial, como um verso disposto em linha reta; mas, a partir do momento em que os motivos se especializam e se misturam nas “subdivisões prismáticas da Ideia”, eles são contraídos para atingir um espaço mais reduzido. Essa mistura dos motivos contrai as séries temporais e espaciais e as apresenta de uma vez só em uma mesma página. Assim, cada página (com exceção do episódio da “pluma solitária perdida”, no qual as letras são as menores, indicando o “fundo” ou a camada mais profunda do poema) é atravessada por séries temporais múltiplas.

Ao dividir o poema em motivos, Mallarmé cria múltiplas configurações de espaços-tempo. O tempo e o espaço são divididos para serem prolongados ou distendidos ao longo das páginas. No entanto, o poema apresenta suas múltiplas camadas de espaços-tempo misturadas e contraídas e, assim, o espaço e o tempo se contraem também. Por um lado, a divisão dos motivos desenvolve ou distende o tempo, como uma câmera lenta. Por outro lado, os motivos são misturados em uma mesma página, como se o tempo que foi dilatado se contraísse novamente, mas esse tempo “contraído” em uma mesma página é o que reúne os tempos múltiplos. Cada página virada reproduz e recomeça esse movimento do poema, que orbita ao redor de si mesmo em um movimento turbilhonar. Por meio da divisão dos motivos justapostos em uma mesma página, Mallarmé faz do poema o ato de estender e simplificar o mundo através dessas configurações múltiplas do espaço-tempo.

O balé das palavras-estrelas: dobrar, desdobrar

Nas reflexões de Mallarmé sobre o *Livro* presentes em *Divagations*, bem como no manuscrito do *Livro*, podemos encontrar vários índices que nos guiam na análise do que pode significar, no livro e na literatura, a presença da dobra. Se materialmente ela constitui um livro – como conjunto de cadernos –, para Mallarmé, a dupla página permite ao livro *estabelecer relações* e é a partir dessas relações que o livro pode compor uma Ideia, que a literatura e consequentemente a leitura, podem ser outras.

A dobra, mais do que contribuir para a criação do ritmo do poema, mais do que distinguir o livro do jornal (no qual cada coluna apresenta um fato distinto), é “índice religioso”, ela contém um segredo:

Até o formato, pássaro: e, em vão, concorre extraordinariamente, como um voo recolhido, mas pronto a se expandir, intervenção da dobra ou o ritmo, inicial, porque uma folha fechada, contenha um segredo, o silêncio ali demora, precioso e signos evocatórios sucedem, para o espírito, a tudo literalmente abolido (Mallarmé, 2003, p. 225).¹¹

No *Livro*, a dobra é o índice “quase religioso”, no sentido etimológico do termo *religare*, ou seja, que significa “ligação”. Porém, ela também evoca a fronteira ou a união entre o mundo

¹¹ “Jusqu’au format, oiseau: et, vainement, concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli, mais prêt à s’élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu’une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l’esprit, à tout littérairement aboli.”

e o Livro, a própria possibilidade de transposição do mundo para o Livro, como se ele fosse esse espaço que guarda, como um túmulo, o que foi uma vida: “A dobradura é, em relação à folha impressa grande, um índice, quase religioso; que não toca tanto quanto sua reunião, em espesura, oferecendo o minúsculo túmulo, certamente, de nossa alma” (Mallarmé, 2003, p. 224).¹²

É a partir de uma reflexão sobre a dobra que Mallarmé descreve de que maneira a literatura poderia se renovar ao transformar o próprio formato do Livro. Ele argumenta pela necessidade de um sacrifício

do qual sangra a marca vermelha dos antigos tomos; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse. Quão pessoal mais adiante, a consciência, sem esse simulacro bárbaro: quando ela fará participação, no livro tomada aqui, lá, variado em ares, adivinhado como um enigma — quase refeito por si (Mallarmé, 2003, p. 227.).¹³

Então, o acaso que não é vencido pelo mestre que lança os dados ou hesita, mas pela operação que constituiu o poema, um corta-papel rompendo com a, até então, inviolabilidade da dobra, o sopro. Assim, cada página rompe com a monotonia da literatura (prosa ou verso) que, como o jornal, apresenta “sempre a imperturbável coluna que nos contentamos de distribuir, em dimensões de página, cem e cem vezes” (Mallarmé, 2003, p. 227).¹⁴

Mallarmé compara a necessidade de transformar o livro e consequentemente de renovar a literatura a um sacrifício necessário: o ato de cortar as folhas antes de ler confirma a tomada de posse do livro. A literatura pode romper com o formato do livro:

Porque — um jato de grandeza, de pensamento ou de emoção, considerável, frase prolongada, em grandes caracteres, uma linha por página com localização graduada, não manteria o fôlego do leitor, na duração do livro, com apelo a sua potência de entusiasmo: em torno, menores, grupos, secundariamente a partir de sua importância, explicativos ou derivados — mudas de fioritura (Mallarmé, 2003, p. 227).¹⁵

A descrição tão próxima do funcionamento dos motivos do *Coup de dés* indica que Mallarmé pensava o poema como um livro e, portanto, justifica que pensemos que as refle-

¹² “Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux; qui ne frappe pas autant que son tassemment, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de notre âme.”

¹³ “dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare: quand elle se fera participation, au livre pris d'ici, de là, varié en airs, deviné comme une énigme — presque refait par soi. Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître.”

¹⁴ “toujours l'imperturbable colonne qu'on se contente de distribuer, en dimensions de page, cent et cent fois.”

¹⁵ “Pourquoi — un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d'enthousiasme: autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés — un semis de fioritures.”

xões sobre o Livro, bem como os manuscritos do *Livro*, podem ser também reflexões sobre a disposição na página e o formato do poema.

Os manuscritos do *Livro* sugerem que a montagem e desmontagem dos folhetos, o ordenamento ou a constituição do livro, correspondem a uma operação: “Desfazer ideia em livro / Seu mecanismo operador lá” (Mallarmé: 1998, f. 177, p. 595).¹⁶

Essa operação pode ser identificada como uma teatralização do poema, passagem da ideia à sua realização e apresentação concreta, ou como em *Igitur*, passagem da ideia ao ato, à existência: “Mas como isso esconde um teatro, é preciso que encontremos (seria dispondo o livro de outra forma) / As duas partes de Th” (Mallarmé: 1998, f. 189, p. 599).¹⁷

Escrever é, portanto, fazer um livro, uma obra, operar concretamente sobre o formato do livro ou, a partir do próprio formato do livro, transformá-lo e, assim, transformar a literatura – como no teatro –, sob a forma da ação. A operação de montagem e desmontagem do livro e sua constituição são identificadas à formatação de uma Ideia, que muda o sentido ou o futuro da literatura.

Mallarmé reflete sobre o número de sessões e a natureza das sessões do livro, ele pensa que o número de pessoas em uma sala deveria corresponder aos números das páginas do livro. Ele acredita criar uma narrativa que corresponde também a essa paginação, que seria igualmente uma encenação. Ele reflete até mesmo sobre as possibilidades formais abertas à literatura pela altura, a espessura e a largura do livro, mas também sobre sua “posição”, de pé ou deitado, sobre uma mesa ou outro suporte.

a relação está na espessura
a altura indica um número de linhas 18
a largura – sua largura fragmentada 12
a espessura o jato de sua adição – seja de 1 a 2/3
ou se a altura se reduz a 12, tudo se passa entre a largura e a espessura e o desfalcamento do número de linhas indica o número de volumes no qual um se resolve
[...]
De onde 5 (ou 6?) volumes deitados superpostos = a altura de um começo – e um todo de volumes em pé = o bloco produzido pelo mesmo número de vol. deitados.
o bloco (Mallarmé, 1998, f. 54-58, p. 559).¹⁸

A partir dessa especulação sobre o formato do livro, podemos pensar o *Lance de dados* como realização parcial de algumas de suas ambições. A forma do *Lance de dados* é, portanto,

¹⁶ “Défaire idée en livre.
Son mécanisme opérateur là”.

¹⁷ “mais comme cela cache un théâtre, il faut qu'on y retrouve (est-ce en disposant le livre autrement) les deux parties de Th”.

¹⁸ “le rapport est dans l'épaisseur.
la hauteur indique le nombre de lignes 18.
la largeur – leur longueur fragmentée 12.
l'épaisseur le jet de leur addition – soit de 1 à 2/3.
ou si la hauteur se réduit à 12, tout se passe entre la largeur et l'épaisseur et la défalcation du nombre des lignes indique le nombre de volumes en lequel un se résout.
dorure sur tranche en haut.
d'où 5 (ou 6?) volumes couchés superposés = la hauteur d'un débout – et un tout de volumes debout = *le bloc* produit par le même nombre de vol. couchés. *le bloc*”.

inspirada pelo próprio formato do livro, compreendido a partir da dobra e das possibilidades que ela instaura e também pela posição do livro, do movimento da leitura, dos eixos horizontal e vertical de leitura, que o formato do livro proporciona em várias posições (de pé, deitado). Mallarmé imaginava, como podemos observar nesse trecho, um formato distinto do livro, proporcional, geometricamente pensado, inclusive.

Se o livro está “deitado” ou colocado sobre uma mesa, o movimento da leitura se dirige à profundidade, a leitura escava o livro e vai cada vez mais fundo. Se o livro está “em pé”, a operação é uma distensão, um desenvolvimento, em largura, que vai cada vez mais longe em direção a um horizonte. Podemos imaginar que a página dupla corresponde ao alargamento do livro em um eixo vertical, que é também um alargamento, um desdobramento espacial; ao passo que a divisão dos motivos é o índice de um prolongamento do poema no eixo horizontal, uma dilatação temporal em direção à profundidade do livro, “túmulo da alma”. Esses dois eixos permitem dois movimentos paralelos de alargamento do espaço e divisão do tempo. Assim, Mallarmé multiplica infinitamente os planos do poema, pois toda divisão temporal é também apresentada espacialmente e todo alargamento da página é também a distensão do tempo do poema e de sua leitura. Essas camadas múltiplas se prolongam, se desenvolvem em um eixo vertical ou horizontal, alargando e amplificando os limites da página e do Livro. Mas, na medida em que uma só página é capaz de apresentar ao mesmo tempo vários motivos, ela é também o ato que traz a profundidade à superfície:

E o livro é pra esse leitor bloco puro – transparente – ele lê dentro, o advinha – já sabe – mostrando onde é – o que deve ser – ou terminar conexão – correlação (Mallarmé, 1998, f. 58, p. 561).¹⁹
[...]
no verso de uma – *que se torna recto*
– No recto de outra – que se torna verso (Mallarmé, 1998, f. 123, p. 576).²⁰

Da mesma maneira que o poema se constitui como uma série de espirais que se desdobram, Mallarmé concebeu que as páginas deveriam “virar” de tal forma que o recto se torna verso e o verso se torna recto. As páginas seriam também transparentes e o leitor poderia adivinhar o que vem depois, não esquecer o que já leu ou “ver” em um só golpe de vista a totalidade do poema justaposta em diversas camadas desdobláveis e reversíveis. Assim, a visão do poema inteiro permitiria a visão de múltiplas camadas temporais e espaciais, reproduzindo uma vez mais a operação dos motivos, que reproduz, por sua vez, a operação da dobra.

Essa ideia de “transparência” se apoia no movimento paradoxal da dobra ativado pela leitura, um movimento ao mesmo tempo de desvelamento e clausura. A leitura, ao ativar esse mecanismo, rompe com a inviolabilidade do livro, o que significa para Mallarmé tomar posse desse objeto sagrado, para transformar a literatura. Mas, essa transformação ainda se sustenta sobre aquilo que, no livro, não deve mudar: o formato. A literatura se encontra, portanto, literalmente baseada nos elementos concretos que constituem o livro. E o livro, uma vez que condensa toda a potência das combinações espaço-temporais, guarda em si o

¹⁹ “et le livre est pour ce lecteur bloc pur – transparent – il lit dedans, le devine – sait d'avance – montrant où c'est – ce qui doit être – ou finir raccord – rapports”.

²⁰ au verso de l'une – qui devient recto.

– Au recto de l'autre – qui devient verso.

mundo. Esse mundo que existe para “acabar em um livro” é um mundo cuja potência ainda nos é desconhecida. Se todo livro encerra em si inumeráveis “combinações do infinito”, nós não poderíamos jamais saber ao certo o que pode a literatura.

Tudo o que ele tirou da folha – desdobrando-a – luz no que escapa – tudo o que é preciso ver nesse branco virgem numa olhada só (Mallarmé, 1998, f. 123, p. 576).

[...]

As páginas exteriores não juntas ao meio livre – são os extremos – *o mais longe que possamos ir ou uma folha dupla* (Mallarmé, 1998, f. 122, p. 576).²¹

Como as palavras que dançam na página, cada motivo gira ao redor da frase título para compor uma sinfonia ou um balé de letras que pairam ao redor do abismo aberto pelo encontro com o Nada (para muitos críticos, essa crise, a crise de Tournon, foi decisiva para que Mallarmé criasse a poética que desenvolveu por algumas décadas). A poesia se apoia e se mantém sobre recursos que ela mesmo cria, e que justifica ao dar sentido a uma configuração aparentemente arbitrária. No prefácio do poema, Mallarmé explica cada recurso, cada técnica, cada artifício. Como em uma constelação, o conjunto faz sentido a partir da reunião e da montagem das palavras ou das estrelas cintilantes que brilham para nos indicar uma direção de leitura, um norte ou um futuro da poesia.

A métrica tradicional é substituída por um conjunto de técnicas novas: o espaçamento (os brancos entre palavras ou frases), que constrói o sentido a partir dos recuos entre as palavras, indicando uma ruptura sintática e permitindo a alternância e a justaposição dos motivos; a tipografia, que contribui para criar a justaposição dos motivos, fazendo do poema uma espiral que se desenvolve em diversos eixos; a página dupla, que abandona a linearidade prosaica do verso, permitindo que a passagem de uma página a outra figure o movimento de construção de uma hesitação, ao mesmo tempo passagem e movimento, que torna possível a literatura.

A dobra da página dupla é mantida e reforça o movimento reflexivo do poema, a apresentação de sua própria ideia, forma que se desvela e se desfaz, ficção que se desmonta diante dos nossos olhos. E, contudo, a cada página virada, nada é deixado para trás, o poema conserva seu movimento anterior e aparece como uma espiral cíclica, dobrada sobre si mesma em um movimento sempre ascendente, no qual o lance de dados emitido pelo pensamento se constitui em relação estreita com o acaso, como se a cada acaso um reordenamento de rota fosse necessário, o acaso é o limite do pensamento – o que ele não pode apreender. O que o pensamento descreve ao lançar os dados é o trajeto dessas aproximações e afastamentos da ideia em torno de seu objeto, por isso ele é constelação.

Os motivos se dividem e se desdobram, criando múltiplas configurações espaciais e temporais. O espaço-tempo se divide e se multiplica, se contrai e se dilata. A página dupla

²¹ tout ce qu'il y a tiré de la feuille – en la développant – lumière ce qui en échappe – tout ce qu'il faut y voir sur ce blanc vierge en un clin d'œil.

[...]

Les pages extérieurs non jointes au milieu libre – sont les extrêmes, le plus loin qu'on puisse aller ou une double feuille.

prolonga e dilata o espaço-tempo, a dobra, o contrai. Se as folhas fossem transparentes ou se dobrássemos e desdobrássemos o poema inteiro, ele poderia ser visto em um piscar de olhos.

Assim, essas divisões são também intensidades, tonalidades sonoras e visuais. O formato do Livro não cria diversas possibilidades de leitura, diversas maneiras de experimentar elementos que antes não desempenhavam um grande papel na poesia, como o espaço-tempo. Se o romance conta histórias justamente a partir desses elementos, a poesia utiliza os elementos próprios às histórias para começar uma nova história poética. Assim, o acaso se torna mestre de uma nova lógica, na qual não se trata mais de contar sílabas, mas de criar maneiras diversas de ser e de fazer um livro, a partir de outra concepção do espaço-tempo, agora multiplicado.

O *Lance de dados* é um acontecimento na história da literatura não somente por transformar essa história, mas porque sua forma compreende a própria ideia de acontecimentos; ele condensa séries temporais múltiplas e transforma o espaço, ele contém a relação espaço-tempo em seu estado puro, como potência infinita. Em “circunstâncias eternas”, que são a de toda experiência possível, na qual a relação espaço-tempo é múltipla – cada acaso é um acontecimento que produz uma singularidade.

Aristóteles consagra um espaço especial no interior de sua *Poética* ao acaso. Um acaso pode mudar uma história, provocar surpresa e emoção no espectador ou leitor. Mas, ainda que se trate de um ato imprevisto, esse acaso deve sempre se dar com vistas a algo, jamais em vão. Será que não haveria outra maneira?

Considerações finais

O *Lance de dados* retira a poesia do âmbito dos possíveis predeterminados ao afirmar que um lance de dados jamais abolirá o acaso. Ele a coloca em um espaço sem bordas e sem limites, além da realidade. Desde então, a literatura pode criar o que ainda não existe e escapar, assim, do princípio representativo, não se limitando a reproduzir a realidade ou pintar uma realidade que lhe convenha. A sereia mallarmeana não engana, não seduz nem leva à perdição. Ela faz evaporar em bruma toda rocha que “impôs/uma borda ao infinito”.

Poema-constelação-em-movimento, o infinito é um “contar total em formação”. Ele é criado a partir de séries temporais múltiplas que o poema cruza com outras séries em um espaço desdoblado, para proporcionar justamente o máximo de encontros possíveis entre tempos. Se a metonímia, ao designar parcialmente um objeto, inclui em um nome uma zona de sombra e indeterminação que provoca a imaginação, o espaçamento da página não somente incluirá os espaços brancos entre as palavras, mas permitirá também o alargamento do espaço do poema (reproduzindo sobre o papel a tentativa poética de ocupar outros espaços ou mais espaço no interior da vida social), o deslocamento dos motivos (que chegam a contradizer a frase título) e a multiplicação das séries temporais e sua apresentação contraída em uma única página. Ao alargar o espaço dos encontros entre séries temporais múltiplas, o poema aumenta as possibilidades da própria literatura (isso não significa que ele multiplica as possibilidades de leitura ou de significações, pois tudo se passa em hipótese). O acaso será não mais o que impede a poesia, mas uma fonte única de renovação. Transformar o acaso em uma lógica nova, uma operação criadora de possibilidades e fonte de novidade, só é possível a partir do momento em que a literatura cria condições para o acaso fazer história. Essas condições eternas dizem respeito ao espaço-tempo, as condições mínimas de toda

experiência, os dados sensíveis que tornam todas as histórias possíveis, em um livro tanto quanto na realidade. O espaço e o tempo não são mais unidades de medida, eles não quantificam mais um movimento (que não é mais um simples deslocamento espacial), eles são a fonte e a condição de todo acontecimento.

É sempre o acaso que realiza sua própria Ideia e que transforma essa Ideia em história, permitindo que ela se desdobre. Ele rompe com uma tradição que encerrou a Poesia em uma colônia monótona e sempre idêntica a ela mesma. Ao romper com o cálculo das sílabas e o ordenamento ordinário do livro, o poema se libera das restrições e normas representativas que limitavam os horizontes da literatura. A narrativa do poema, onde “tudo se passa em hipótese”, rompe com a causalidade da ação romanesca ou do teatro clássico; nela nada acontece, mas, de uma luta hipotética contra o acaso, surge inexplicavelmente uma constelação no céu. As páginas não se sucedem segundo a ordem causal; na verdade, diversas hipóteses se cruzam e se ignoram sem estabelecer nenhuma relação causal entre si. O ordenamento do livro não obedece mais, portanto, a uma racionalidade causal, ele instaura outra lógica.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Édition du Seuil, 1974.
- COHN, Robert Greer. *L'oeuvre de Mallarmé. Un coup de dés*. Tradução de René Arnaud. Paris: Les Lettres, 1951.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes I, II*. Paris: Gallimard, 1998, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Tradução e organização de Álvaro Faleiros. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2017.
- MEILLASSOUX, Quentin. *Le nombre et la sirène. Un déchiffrage du Coup de dés de Mallarmé*. Paris: Fayard, 2011.
- MURAT, Michel. *Le coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*. Paris: Belin, 2005.
- ROGER, Thierry. *L'archive du coup de dés*. Paris: Garnier, 2010.