

## O valor da letra ou o sentido do numero: uma aproximação entre literatura e matemática

Prof. Msc. Vinícius Carvalho Pereira<sup>1</sup> (IFMT)

### Resumo:

*Tomadas não só pelo senso comum, mas mesmo pelo meio acadêmico, como áreas antípodas, Literatura e Matemática foram segregadas ao longo de séculos de investigações artísticas e científicas. Assim, divididos em esferas estanques, letras e números (escrituras, enfim!) tiveram suas relações - semióticas, cognitivas e mesmo gráficas - eclipsadas, o que empobrece e embota a reflexão teórica. Afinal, é como escritas e formas de representação do mundo que a literatura e a matemática brotam das mentes e mãos humanas para contar alguma coisa, sejam fábulas ou quantidades, letras ou números. Este trabalho propõe-se, pois, investigar essas relações tão vivas, mas tão negligenciadas, entre o literário e o matemático, a partir de uma análise da produção artística de membros do grupo francês Oulipo, os quais escreveram romances, contos e poemas em que o algébrico, o geométrico e o literário se tornam indissociáveis, fazendo-nos repensar, portanto, a polissemia de todo contar.*

**Palavras-chave:** Oulipo, Matemática, Literatura

### 1 O Oulipo: por uma aproximação entre Literatura e Matemática

Tanto o senso comum quanto boa parte da academia julgam ciência e arte polos irreconciliáveis de uma mesma dicotomia. Marcado pelos binarismos metafísicos (e redutores, no caso) entre razão e emoção, verdade e ficção, saber e sabor, esse pensamento limita as possibilidades de acesso ao conhecimento, seja na ciência ou na arte, perpetuando a alienação do homem diante de um saber por ele mesmo produzido.

É essa mesma cisão, simplista e empobrecedora, entre Matemática e da Literatura, que aqui se questiona, partindo da produção literária do grupo francês Oulipo. O Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), grupo de escritores surgido na França em 1961, propunha-se à tarefa paradoxal lançada por Roland Barthes (2004): libertar a literatura por meio da própria língua, reproduzindo as arbitrariedades do sistema através de *contraintes* a serem respeitadas no ato da escrita. Termo de difícil tradução, mas que tem sentido próximo ao de “constrições” ou “restrições”, as *contraintes* se dariam na forma geral de desafios, como escrever um texto sem uma determinada letra, com um inovador padrão métrico, reiterando determinado trocadilho fonético etc., o que valoriza o caráter material da literatura e a imanência do texto como jogo de significantes, análogo à manipulação de variáveis em uma equação.

Criado no auge das discussões estruturalistas do linguista Saussure e do matemático Bourbaki, o grupo oulipiano era originalmente formado por literatos amantes da matemática, que viam no uso da lógica, da álgebra e da geometria, uma via para *potencializar* os efeitos estéticos da palavra. Para tanto, esses artistas definiram a si mesmos com uma curiosa estrutura algorítmica, em que cada linha da expressão algébrica define a variável utilizada na função anterior.

OU é oficina, uma fábrica. Para fabricar o quê? A LI.

LI é literatura, aquilo que se lê e que se rasura. Que tipo de LI? A LIPO.

PO significa potencial. Literatura potencial em quantidade ilimitada, potencialmente produtiva até o fim dos tempos, em quantidades enormes, infinitas para todos os fins práticos.

(...)

Que fazem os oulipianos, os membros do OULIPO (Calvino, Pérec, Marcel

Duchamp e outros, matemáticos e literatos, literatos-matemáticos e matemáticos-literatos)? Eles trabalham.

Claro, mas em quê? Em fazer avançar a LIPO.

Certo, mas como?

Eles inventam restrições. Restrições novas e antigas, restrições difíceis, menos difíceis e demasiadamente difíceis. A Literatura Oulipiana é uma literatura sob restrições.

E um autor oulipiano, o que é ele? É um "rato que constrói para si mesmo um labirinto do qual se propõe a sair".

Labirinto de quê? De palavras, de sons, de frases, de parágrafos, de capítulos, de livros, de bibliotecas, de prosa, de poesia, de tudo isso... (OULIPO, 2002, p.5).

Diferente de Dédalo, o arquiteto mitológico que abandona o labirinto sem enfrentá-lo, o autor oulipiano é enclausurador e enclausurado ao mesmo tempo, tendo de escrever segundo as *contraintes* que seu próprio grupo cria. Tais restrições têm sempre caráter estrutural, sendo definidas na forma de um algoritmo que o escritor deve seguir, a fim de redescobrir construções existentes na língua apenas como potência, veladas por detrás da arbitrariedade do signo e reveladas por meio de um jogo com a própria arbitrariedade, em que se manipulam algebricamente as variáveis do idioma. De potência a ato, as estruturas oriundas da língua devêm material literário, justificando a ideia de uma literatura potencial, contida na sigla "Oulipo".

Levando em consideração que, desde o início, o Oulipo negou qualquer filiação como movimento literário, pode-se entender que, segundo a lógica do grupo, toda obra, em alguma medida, é formulada a partir de *contraintes*, conscientemente ou não, o que justifica a possibilidade de erigir textos literários a partir de regras previamente acordadas.

Toda obra literária se constrói a partir de uma inspiração (ao menos, isso é o que o seu autor deixa entender) que é obrigada a se acomodar bem ou mal a uma série de *contraintes* e procedimentos que se encaixam uns nos outros, como bonecas russas. *Contraintes* do vocabulário e da gramática, *contraintes* das regras do romance (divisão em capítulos etc.), ou da tragédia clássica (regra das três unidades), *contraintes* da versificação geral, *contraintes* das formas fixas (como no caso do rondó ou do soneto) etc. (LE LIONNAIS, 1973, p.16).

Logo, se toda obra é constituída a partir de um conjunto de restrições – daí o fascismo da língua (BARTHES, 2004) e o fascínio clássico pelas formas fixas e os gêneros literários –, os oulipianos não seriam de fato um movimento literário, mas sim um grupo dedicado a indagar esse *continuum* de *contraintes* que liga a arte em todos os tempos, aproximando-se não só da escrita literária, mas também da própria pesquisa científica. Para eles, "como a matemática, a literatura poderia ser explorada" (LESCURE, 1973, p.28). Assim, a partir dessa investigação das possibilidades artísticas das *contraintes*, alguns autores oulipianos se dedicaram à produção de obras de arte que radicalizassem tal noção restritiva da linguagem, aproximando os diferentes pressupostos estéticos que norteiam as Belas Letras e a Matemática.

## 2 Literatura e Matemática: ficções e fricções

Em primeiro lugar, no que diz respeito à possibilidade de diálogo entre ambas as áreas, é nelas que a noção de *figere*, como ficção criadora (VAIHINGER, 2000), chega à sua máxima potência. Afinal, se o termo "ficção" é um dos conceitos basilares nos estudos literários, na Matemática a ficção é um método de raciocínio privilegiado, erigindo sobre axiomas verossímeis (aplicáveis muitas vezes apenas a mundos imaginários) um sistema de afirmações que se sustentam e articulam mutuamente, infensas, quase sempre, ao real.

É sobre irrerealidade, pois, semelhante ao sonho e ao desvario, que a Matemática se constrói

como obra de arte coletiva e anônima, a partir de algumas leis convencionadas (axiomas), tão arbitrárias quanto as que regulam a metrificação de um soneto, a tripartição da tragédia ou a estrofação de um rondó. Ademais, há que se notar que os critérios para definir axiomas – bases que dispensam comprovações, a partir das quais se opera na matemática, como *se  $A = B$  e  $B = C$ , então  $A = C$*  – levam em consideração fatores absolutamente arbitrários (POINCARÉ, 1968), permeados por noções caras à estética, como a elegância, o equilíbrio e a harmonia, em detrimento de uma suposta veracidade. Se “feia”, uma afirmação matemática de caráter basilar não ascende à condição axiomática, entendendo-se o não belo, aqui, como “longo”, “desequilibrado”, “marcado por relações lógicas não básicas”, ou mesmo “sem números redondos”. Mais vale, nesse caso, um axioma harmônico que afirme algo verossímil, ou seja, compatível com as outras leis do sistema, ainda que contrarie alguma verdade óbvia aos olhos humanos.

Portanto, a Matemática se revela, na verdade, compromissada consigo mesma e com a inter-relação harmônica entre suas partes, mas sem compromisso direto com o real, senão como possibilidade reconhecidamente mediada e oblíqua de acessá-lo.

De fato, a matemática se ocupa apenas com as formas: ela não tem a ver com os substratos; pois, ainda que as propriedades geométricas sejam propriedades de um certo substrato, não é enquanto pertencentes ao substrato que ela as mostra (ARISTÓTELES, 2005, p.13).

Como essa citação revela, em vez do próprio real, a Matemática proporciona um olhar apenas refratado sobre ele, mas não como descoberta, e sim como construção de suas formas. Tal visão dessubstancializada do algébrico e do geométrico, semelhante à que os teóricos estruturalistas apresentam na díade forma x substância para o texto literário e sua relação com o real, também pode ser lida nas considerações aristotélicas acerca da matemática ou da própria poesia, a qual, por ser uma abstração da vida e do homem, e não sua descrição, seria mais verdadeira e filosófica do que a própria história. Vale, nesse caso, a beleza da mediação, mais do que a exatidão ou a cópia fiel das particularidades do real.

Os próprios filósofos da Matemática, interessados não em problemas “de matemática”, mas “da matemática”, indagando como esta disciplina pode produzir um saber, afirmam categoricamente a incerteza que rege a especulação nessa ciência, opondo-a, inclusive à Física. No meio das ciências exatas, os matemáticos são vistos como sonhadores e preocupados apenas com a forma e a estética do seu sistema, um pouco como a poesia parnasiana, em oposição aos físicos, que supostamente estariam preocupados em medir e quantificar o real. Mas, com o advento da Física Quântica, mesmo esses estereótipos caem por terra, uma vez que afirmações básicas da área quântica, como “um elétron está e não está em determinado lugar ao mesmo tempo”, parecem pouco dispostas a descrever algo que os sentidos humanos venham a confirmar. Talvez, então, seja preciso radicalizar ainda mais a frase de Bertrand Russell (1957), célebre filósofo matemático, estendendo para todas as ciências o paradigma da ficção: “A matemática é a única ciência exata em que nunca se sabe do que se está a falar nem se aquilo que se diz é verdadeiro”.

É como paradoxo, então, que uma disciplina da área de exatas fala do inexato ou fictício, que desvaria dentro dos preceitos lógicos, ou que sonha em algarismos e fórmulas.

Eu não irei tão longe a ponto de dizer que construir uma história do pensamento sem o profundo estudo das ideias matemáticas de épocas sucessivas é como omitir Hamlet da peça que leva seu nome. Isso seria demasiado. Porém, seria como retirar a personagem de Ofélia. O símile é especialmente exato. Pois Ofélia é bastante essencial à peça, ela é muito charmosa, – e um tanto louca. Consideremos que a busca da matemática é uma loucura divina do espírito humano (...) (WHITEHEAD, 2000, p.403).

Como “loucura divina do espírito humano”, a matemática é um retorno à instância mitopoética da Antiguidade, em que a ficção servia claramente para dar conta de fabulações sobre o

tempo e o espaço. E é nessas perquirições, sempre míticas em algum grau, que o matemático se indaga inclusive quanto ao caráter numérico do belo, resvalando, mais uma vez, no campo da estética e da arte.

Ademais, tanto a matemática quanto a literatura nascem de um *logos*, termo ambíguo entre “palavra” e “razão” – e, por extensão, escrita e lógica, letra e número – cuja dubiedade interessa a esta pesquisa. E é como marca gráfica, escritura em primeira instância, que essas formas de representação se inscrevem no real e no simbólico.

Antes de calcular ou narrar alguma coisa, servindo de operação aritmética ou comunicativa, algarismos e grafemas são meros traços que o homem deixa sobre a pedra, a areia, o papel ou a tela de cristal líquido, como marca de sua passagem e presentificação de sua ausência. Desde a pré-história, quando ainda não se conheciam os sistemas alfabéticos, ideográficos ou pictóricos da escrita, os humanos vêm rabiscando paredes com tintas vegetais, sangue, ou mesmo instrumentos pontiagudos abrasivos, escalavrando rastros – *grámmas* (DERRIDA, 2008) – de sua existência, anteriores a qualquer desejo de significação.

Do *gramma* ao *graphie* (DERRIDA, 1972), uma metonímia que se opera para sulcar na superfície uma marca gráfica, palavra ambígua entre os campos semânticos da letra e do algarismo, como a grafia de qualquer palavra ou o gráfico de qualquer função algébrica pode provar. O homem que escalavra uma superfície, faz, antes de tudo, um risco – arrisca-se –, ao qual só uma posterior significação dará valor de letra ou número. Enquanto escritura, o *grámma* é uma ferida viva e ambígua, visto que é incisão, mas esta, como toda chaga, se cicatriza em algum momento, fechando o corte e os sentidos, definindo-se, *a posteriori*, como palavra ou algarismo.

Se tal noção de escritura se afasta um tanto do que o senso comum trata por escrita – conjunto de letras, representando fonemas, remetendo, por sua vez, a significados –, é porque, segundo Derrida (2008) e sua ciência da escritura, a Gramatologia, a noção de uma escrita de base fonológica é um produto histórico de algumas sociedades, e não um fenômeno universal. Para o paradigma filosófico desse autor, com consequências profundas diante do tratamento de qualquer signo, seja ele numérico ou fônico, é necessário rever o *logocentrismo* saussureano, denunciando seu caráter ideológico e redutor.

Enquanto Saussure (1970) afirmava categoricamente que a Linguística não deve se ocupar da escrita, uma vez que esta se resumiria a uma cópia infiel da língua oral, Derrida subverte esse paradigma, colocando a escritura mesmo como antecedente à fala. Nesse sentido, obviamente, “escritura” ganha uma acepção maior, referindo-se a qualquer esfoladura humana sobre uma superfície, da abertura de caminhos no meio do mato às pegadas na areia à beira-mar. Sendo a inscrição de rastros humanos muito anterior à criação das letras ou dos algarismos, a escritura é uma potência semiótica, que pode engendrar tanto o fonético quanto o numérico, uma vez que ambos surgem a partir de um risco.

Caberia à Gramatologia, pois, esse estudo da escritura, em cujo seio a Linguística seria apenas uma área específica – tal qual a Álgebra –, investigando *grámmas*, *graphes* ou algo que o valha. Nesse caso, uma concepção fonológica da escrita está intimamente ligada à metafísica da presença, enquanto uma escritura como rastro só se revela na ausência.

Se a história da metafísica é a história de uma determinação do ser como presença, se a sua aventura se confunde com a do logocentrismo, se ela se produz inteiramente como redução do rastro, (...) entre a abertura e a efetivação filosófica do fonologismo (ou logocentrismo), o motivo da presença articulou-se de uma maneira decisiva. (...) Ora, o *logos* apenas pode ser infinito e presente a si, apenas pode produzir-se como autoafecção, através da voz: ordem de significante pelo qual o sujeito sai de si em si, não toma fora de si o significante que ele emite e que o afeta ao mesmo tempo. Tal é pelo menos a experiência – ou consciência – da

voz: do ouvir-se falar. Ela vive-se e diz-se como exclusão da escritura, a saber do apelo a um significante “exterior”, “sensível”, “espacial”, interrompendo a presença a si (DERRIDA, 2008, p.122).

Se, ao proferir sua voz, o sujeito sempre se ouve, confrontado com sua presença, ela também só pode atingir outrem a partir de uma copresença entre enunciador e enunciatário, mesmo que com auxílio de um gravador ou de um telefone. O falante sempre comparece ali, onde está sua voz, como fantasma da presença de sua enunciação, remetendo a um sujeito primeiro, doador de sentidos a cada signo produzido.

Por outro lado, a escritura como rastro só se dá na ausência. O vestígio é a escritura de quem já se foi ou não pode ainda estar, havendo sempre um lapso ou hiato entre locutor e interlocutor. É nessa fratura, corte entre os sujeitos, que reside toda a possibilidade de significação do rastro. Na ponta seca que sulca a superfície, a esfoladura deixa de ser efeito mecânico do risco e ganha efeito semiótico de remissão a algo ausente, tornando-se significante: “[a escritura] não poderá jamais encontrar em seu espaço aquilo pelo qual se constitui a ausência do signatário, sem falar da ausência de referente. Ora, a escritura é o nome destas duas ausências” (DERRIDA, 2008, p.50).

O literário é, então, por excelência, uma forma de escritura como falta, uma vez que sempre lhe escapam o autor – desde já um morto cuja tumba é o texto (BARTHES, 2004) – e o real – de que o textual é apenas um olhar refratado. De maneira análoga, na Matemática os riscos sobre o solo – ou algarismos no papel – indicam relações aditivas, multiplicativas, exponenciais, mas não valores absolutos, nem aquele que os calcula. No nível lógico e algébrico, não importam as proposições, mas sim as relações entre elas. Assim, esvaziam-se de referentes os significantes matemáticos, marcando a ausência daquilo que contam, estruturada por uma sintaxe de operações aritméticas. Afinal, se a palavra mata o mundo, substituindo o objeto pelo signo, o número também é um *aliquid quo*, “aquilo além do que”, testemunhando em presença a ausência de algo que quantifica.

Observe-se aqui que, como na inversão derrideana (2008) na ordem entre a fala e a escritura, opera-se uma discussão na ordenação entre significante e significado no que tange à significação. Enquanto influenciada pelo psicologismo e o empirismo, a Linguística da voz afirmou a anterioridade do significado sobre o significante, como se este servisse meramente à veiculação do primeiro. Trata-se, na teoria saussureana, de um posicionamento basilar, uma vez que reforça a ideia de que a escrita seria apenas uma transcrição da fala, a qual, por sua vez, seria uma representação do pensamento. O próprio Aristóteles, de maneira análoga, já havia antecipado tal posicionamento, afirmando que “os sons emitidos pela voz são os símbolos do estado da alma e as palavras escritas os símbolos das palavras emitidas pela voz” (ARISTÓTELES, 2005, p.13).

Sob essa perspectiva, traça-se uma hierarquia clara entre o significado (“os símbolos do estado da alma”); a voz, como significante supostamente primeiro e mais puro, capaz de refletir estados anímicos; e a escrita, como significante de significante, ou seja, pretensa cópia em segundo grau. No fundo, essa é a perspectiva que subjaz ao *Curso de Linguística Geral* e sujeita a escritura à dimensão logocêntrica.

Contudo, o que se propõe aqui é uma leitura da escritura e da literatura à luz da Gramatologia, a qual pode revelar a indissociabilidade de toda sorte de *grámmas*, sejam eles alfabéticos ou algébricos, na concepção do texto literário. Nesse caso, se a escritura é anterior à voz, é também, por conseguinte, anterior ao próprio significado. Reiterando a inversão derrideana entre escrita e fala e levando essa subversão às últimas consequências, o significado se torna um produto do significante, o que revela a distinção semântica entre fonema e algarismo como processo posterior à inscrição do traço.

Linguista de orientação estruturalista – talvez mais estruturalista que o próprio Saussure, por cujo trabalho é amplamente influenciado –, o dinamarquês Hjelmslev baseou todo o seu sistema de

pensamento acerca da linguagem nesse primado do significante sobre o significado. Chamando de Glossemática tal sistema, o programa de Hjelmslev trata “a Linguística [como] uma espécie de álgebra, dentro da qual contam, para a definição da estrutura, as relações formais entre os elementos e não a materialidade dos elementos relacionados” (HJELMSLVEV, 2009, p. VIII).

Prevalecendo a forma sobre a substância, ou mais ainda, a relação entre as formas sobre a própria forma em si, a Glossemática vê a estrutura linguística como álgebra de significantes, em que o sentido é produto, e não fonte de sua combinatória. Corroborando o pensamento de Derrida, é a combinação dos traços, na escritura, que engendra o sentido, cabendo ao gramatólogo o estudo dessa análise combinatória.

Sendo a forma, ou a relação entre as formas, prevalente sobre a substância, a linguagem não tem, para Hjelmslev, necessariamente um caráter verbal. Para o autor, qualquer código cujas formas sejam relacionadas por uma sintaxe, como a língua oral, os gestos, as bandeirolas de frotas de guerra – e mesmo a matemática – constitui uma linguagem. Afinal, é da combinação de traços desses códigos que emerge toda possibilidade de sentido, radicalizando a concepção saussureana de que a língua é um sistema estável e articulado, cujas peças se reordenam e recombinaem como em um jogo de xadrez (SAUSSURE, 1970).

Note-se, nesse sentido, a semelhança patente entre tal noção algorítmica da língua e a seguinte definição técnica do termo “álgebra”, ramo da matemática que trabalha com símbolos em lugar de seus referentes:

Parte da matemática elementar que generaliza a aritmética, introduzindo variáveis que representam os números e simplificando e resolvendo, por meio de fórmulas, problemas nos quais as grandezas são representadas por símbolos (HOUAISS, 2001).

Toda uma álgebra do texto e da linguagem estava subjacente às discussões teóricas estruturalistas e pós-estruturalistas, influenciando sobremaneira os autores oulipianos, cujo apreço pela matemática é inegável. Por meio de jogos de combinatória, algoritmos e restrições arbitrárias, uma poética da arbitrariedade do signo linguístico e da sintaxe como álgebra se tornou possível, rompendo convenções literárias sacralizadas, como a noção de gênio criador ou da supremacia do significado sobre o significante. Uma obra que leva essas rupturas à última consequência é o livro *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau (1961), cuja estrutura literário-matemática se analisa na próxima seção.

### 3. *Cent mille milliards de poèmes*: um livro potencial

Entre tantos livros oulipianos que ganharam prestígio internacionalmente, dada a criatividade com que seus autores exploraram as arbitrariedades naturais da língua e as artificiais por eles mesmos criadas, pode-se destacar como relevante para este trabalho a obra *Cent mille milliards de poèmes* (QUENEAU, 1961). Tal artefato literário, na fronteira entre o livro e a máquina, antecipa no suporte do papel muitos dos procedimentos formais recorrentes na literatura feita por *softwares*, tão discutida no século XXI, especialmente a possibilidade de composição a partir de regras matemáticas de combinatória<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tendo em mente que o público leitor nem sempre tem conhecimento das regras matemáticas, os oulipianos têm por hábito “traduzir” para uma linguagem mais palatável seus algoritmos, como nesta passagem, que explica o conceito de combinatória para leigos: “Busca-se uma *configuração* cada vez que se dispõe de um número finito de objetos e se quer organizar de acordo com algumas *contraintes* definidas a priori (...) Assim como a Aritmética estuda os números inteiros (com as operações clássicas), como a Álgebra estuda as operações em geral, como a Análise estuda as funções, como a Geometria estuda as formas rígidas e a Topologia estuda as formas que não o são, a Combinatória estuda as configurações” (BERGE, 1973, p.44).

A um primeiro olhar, o livro do poeta francês é composto por apenas dez páginas, havendo em cada uma delas um soneto, o que não o distinguiria de qualquer outra compilação de textos escritos com essa forma fixa. No entanto, o que o torna único é o fato de que cada uma de suas páginas está cortada em quatorze tiras horizontais de papel, havendo apenas um verso em cada filete, como se vê na figura a seguir.



**Figura 1:** *Cent mille milliards de poèmes*

Totalizando cento e quarenta tiras, organizadas em quatorze pilhas de dez graças à encadernação do livro, esses filetes podem ser aleatoriamente folheados, juntando um verso de um soneto, outro do segundo e assim por diante, tais quais os livrinhos infantis de pano em que se unem a cabeça de um animal, o tronco de outro e os pés de um terceiro. Lúdica como esses minibestiários para crianças, a obra se revela um inteligente jogo com a língua e com a forma fixa poética mais prestigiada no mundo ocidental, pois qualquer combinação de seus versos forma um soneto coerente e fiel às regras da versificação. Nesse sentido, vale ressaltar que a organização dos versos em quatorze pilhas justapostas não é acidental, reproduzindo a estrutura clássica do soneto italiano, mas amplificada a um expoente quase incalculável.

Foi mais inspirado pelo livro infantil intitulado *Têtes de Rechange* que pelos jogos surrealistas do gênero *Cadavre exquis* que concebi – e realizei – esta pequena obra que permite a cada pessoa compor à vontade cem trilhões de sonetos, todos regulares, bem entendido. Trata-se de um tipo de máquina para fabricar poemas, mas em número limitado; porém, é verdade que esse número, embora finito, fornece uma leitura para quase cem milhões de anos (lendo vinte e quatro horas por dia) (QUENEAU, 1961, p.2).

Essa fala de Queneau, além de revelar a influência dos supracitados livros infantis na composição de sua obra, denota que é literal o título *Cent mille milliards de poèmes*, o qual expressa a quantidade de poemas diferentes que as distintas seleções de versos podem gerar:  $10^{14}$  (100.000.000.000.000) ou cem trilhões de sonetos, uma vez que cada um dos quatorze versos do soneto italiano pode ser preenchido por dez tirinhas diferentes no livro de Queneau. Obviamente, trata-se de um número apenas potencial, pois, apesar de a quantidade de sonetos gerada realmente chegar a essa cifra astronômica, ser humano algum será capaz de ler todos, como o poeta prova, por cálculos matemáticos no prefácio.

Assim, literalmente potencial, como seu nome indica, a máquina de papel de Queneau gera um número de versos igual a dez elevado à *potência* de quatorze, o que, na prática, pode ser considerado uma infinidade de poemas, que Sherazzade leria para o sultão eternamente, para sempre adiando sua morte. O próprio Aristóteles, ao falar de infinito, acreditava-o apenas como ficção humana, verossímil, mas não verdadeira, como potência que não devém ato, já que, para o estagirita, no real nada pode ser infinito, apenas parecendo como tal diante da insuficiência dos olhos humanos (SILVA, 2007). Assim, todo número demasiado grande, a que um homem jamais chegaria contando, poderia ser tomado como potencialmente infinito na visão aristotélica, revisitada no projeto de literatura – também potencial – de Queneau.

Finitude infinita, o livro do poeta francês se revela, pois, um grande computador de papel, que gera sonetos a partir de um simples algoritmo de combinatória, o qual, graças ao engenho morfofossintático e semântico, sempre redundando em um texto que faz sentido, recombina versos do seu banco de dados. Para o sucesso dessa empreitada, o autor esmerou-se no desafio a que se propôs, conforme afirma no prólogo do livro, garantindo: que as dez opções de cada pilha para cada verso do soneto fossem isossintáticas, que todos os versos fossem alexandrinos perfeitos, que não houvesse repetição de palavras, que todas as concordâncias – verbais e nominais – obedecessem à norma culta, que os versos fossem relacionados por parataxe e hipotaxe etc.

Desse modo, o programa barthesiano de literatura como um desvio da língua (BARTHES, 2004), fugindo a todo fascismo por meio das regras da própria língua, faz-se concreto em *Cent mille milliards de poèmes*. Afinal, o livro desconstrói o uso – absolutamente político – do código como sistema pretensamente linear, utilizando para tanto o caráter algébrico da própria linguagem, instalando-lhe ruídos e silêncios, barulhos das engrenagens da máquina (de calcular?) de papel e de toda máquina-poesia.

Essa infinidade de textos contidos em um mesmo livro, ficção de Borges em uma série de contos fantásticos, como a “Biblioteca de Babel” (2001) ou o “Livro de areia” (2001), faz de *Cent mille milliards de poèmes* não só uma obra de arte, mas a realização matemático-literária de uma promessa imemorial, em que o homem, por meio da linguagem, roçaria as fronteiras do absoluto.

Nessa tentativa de atingir o infinito – matemático, poético, ou existencial –, ouvem-se as reflexões de Derrida acerca da escrita e sua força, como violência contra toda forma de significação estável ou tradicional. Para ele, a escritura

é o momento em que é preciso decidir se vamos gravar o que ouvimos. E se gravar salva ou perde a palavra. Deus, o Deus de Leibniz, (...) não conhecia a angústia da escolha entre os possíveis: era em ato que pensava os possíveis e dispunha deles como tal no seu Entendimento ou Logos; é o “melhor” que, em todos os casos, favorece a estreiteza de uma passagem que é *Vontade*. E cada existência continua a “exprimir” a totalidade do Universo. Aqui não há portanto tragédia do livro. Há apenas um Livro e é o mesmo Livro que se distribui por todos os livros (DERRIDA, 2009, p.11).

Se é a escrita o momento de decidir se salvamos ou perdemos a palavra, *Cent mille milliards de poèmes* é, então, uma tentativa malfadada de superar essa aporia da linguagem, abarcando todos os sonetos possíveis. Assim, Prometeu imitando deuses mitológicos, criando criaturas criadoras, Queneau produz um livro que se confunde com a ideia leibniziana de Deus, o qual conteria virtualmente infinitas leituras e, portanto, tentaria conter todos os livros. No entanto, como toda empreitada de roubo do fogo divino redundando em malogro nas mais diversas mitologias, a obra do poeta francês é apenas *quase* infinita: 100.000.000.000.000 sonetos, apesar de ser um número muito grande, ainda pode ser contado e superado pela mera adição de uma unidade, de forma que haverá sempre um soneto que escape ao megalômano livro.



## Conclusão

No seio do texto oulipiano, as unidades linguísticas ganham uma dimensão dita algébrica, na medida em que se tornam variáveis organizadas em formas – ou fórmulas –, a partir das quais sua sintaxe engendra o sentido. Mais uma vez, da combinatória de significantes ao significado, a possibilidade de substituir um valor por uma incógnita, em vez de um número definido, ratifica que é da relação entre as unidades formais que emerge a linguagem e o sentido, sendo a grafia do traço, ambivalente entre a letra e o número, sempre um x ou y de significado por vir.

É, pois, como imanência que o trabalho do Oulipo, literalmente, potencializa os sentidos da palavra, tal qual na operação aritmética da potenciação, em que um número – ou uma letra? – elevado a um expoente, ganha dimensões e permite um vislumbre do infinito – o que a Literatura e a Matemática bem sabem fazer.

## Referências Bibliográficas

- 1] ARISTÓTELES. Da interpretação. In: \_\_\_\_\_. *Órganon*. São Paulo: Edipro, 2005.
- 2] BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- 3] BORGES, Jorge Luís. *Obra completa*. São Paulo: Globo, 2001.
- 4] DERRIDA, Jacques. Força e significação. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- 5] \_\_\_\_\_. A diferença. In: \_\_\_\_\_. *Margens da Filosofia*. Lisboa: Rés, 1972.
- 6] \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008
- 7] HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo : Perspectiva, 2009.
- 8] HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.
- 9] LESCURE, Jean. Petite histoire de l'Oulipo. In: OULIPO. *La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.
- 10] LIONNAIS LE, François. La LIPO (Le premier manifeste). In: OULIPO. *La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973
- 11] OULIPO. *Abrégé de littérature potentielle*. Paris: Mille et une nuits, 2002
- 12] POINCARÉ, Henri. *La Science et l'Hypothèse*. Paris: Flammarion, 1968.
- 13] QUENEAU, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 1961.
- 14] RUSSELL, Bertrand. *Misticismo e lógica*. São Paulo: Nacional, 1957.
- 15] SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Lausanne : Payot, 1970.
- 16] SILVA, Jairo José. *Filosofias da matemática*. São Paulo: UNESP, 2007.
- 17] VAIHINGER, Hans. *The philosophy of "as if"*. Oxon: Routledge, 2009
- 18] WHITEHEAD, Alfred North. Mathematics as an element in the history of thought. In: NEWMAN, James Roy. *The world of Mathematics*. Mineola: Dover, 2000.

**iAutor(es)**

**Vinícius PEREIRA, Prof. Msc.**

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT)

E-mail: [vinicius.pereira@blv.ifmt.edu.br](mailto:vinicius.pereira@blv.ifmt.edu.br)