



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 30 - julho de 2023

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2023i30p97-113>

**A vida póstuma da agudeza: o drama da lírica em Passim de Michel
Deguy**

**The posthumous life of acuteness: the drama of the lyric Passim by
Michel Deguy**

*Yasmin Franca Merelim Magalhães**

RESUMO

O artigo realiza uma leitura cerrada de “Passim”, que, como um poema em paralaxe, forja, com o dispositivo do fragmentarismo, uma unidade anômala de discursos sobre a morte, e constitui uma demonstração *in extremis* dos limites e possibilidades do discurso poético. Assim, o horror e o luto, pontos nevrálgicos da cultura ocidental, são reconhecidos no poema como definidores da disputa entre o *eu* cognoscente, de um lado; e o pensamento incoativo, a impossibilidade de sentido e o apagamento de outro, de modo a formular um *agon* sobre o próprio ser-sobre da existência circunscrita pela consciência da finitude e da fragilidade da vida. A leitura, por fim, identifica os vínculos íntimos entre a legibilidade da lírica, a montagem discursiva, a condição performativa do *eu* e sua dramatização na ritualização do luto – vínculos condicionados ao desvelo dos artifícios da retórica, que subsistem ruinares e reatualizados, ainda produtivos, na poesia contemporânea de Deguy.

PALAVRAS-CHAVE: Lírica; Fragmentarismo; Legibilidade; Luto; Sentido

ABSTRACT

The article carries out a close reading of “Passim”, which, like a poem in parallax, forges, with the device of fragmentarism, an anomalous unit of discourses on death, and constitutes an *in extremis* demonstration of the limits and possibilities of poetic discourse. Thus, horror and mourning, sore points of Western culture, are recognized in the poem as defining the dispute between the knowing self, on the one hand; and inchoative thought, the impossibility of meaning and erasure, on the other, formulating an *agon* about the very being-on of the existence circumscribed by the awareness of the finitude and fragility of life. The article, finally, identifies the intimate links between the legibility of the lyric, the discursive montage, the performative condition of the self and its dramatization in the ritualization of mourning – links conditioned to the care of the rhetorical artifices, which remain ruinous and re-updated, still productive in Deguy's contemporary poetry.

KEYWORDS: Lyrical; Fragmentary; Legibility; Mourning; Sense

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ; programa de pós-graduação em Letras - Faculdade de Letras, Rio de Janeiro – RJ – yfmerelim@icloud.com

Afinal, o que é o homem na natureza? Um nada com relação ao infinito, um tudo com relação ao nada, um meio entre o nada e o tudo, infinitamente afastado de compreender os extremos.

(PASCAL, 2001, p. 80)

Onde por pouco não se apavora o coração.

(LEOPARDI, 1996, p. 983)

Abundante, o termo *passim* é uma variação possivelmente diastrática de uma das formas nominais presentes e participiais do verbo latino *pandere*, que carrega o sentido de espalhar; a forma, que varia de *passūm*, de uso corrente nos textos clássicos, possui inúmeras aparições nas epístolas, na tratadística e na retórica do eloquente Cícero, de Plínio e de Quintiliano¹. Nos textos do cônsul, tomado *a posteriori* como modelo retórico responsável pela fixação da Língua Latina, o termo adquiriu ou fixou o sentido de *aqui e ali*, vasto e em vários sítios e, como advérbio, diz do modo ou do lugar textual de certo assunto, no entanto, opera como um dêitico cujo interesse se esquivava de localizar ou de indicar com exatidão, de modo que seu sentido parece apontar para o próprio gesto remissivo, para o inexistente de suas ocorrências, resguardando implicitamente alguma movência. Com esse aspecto babélico, o termo também adquire, por extensão de sentido, o valor desordem, confusamente e indistintamente, e em seu uso figurado, marcado nos escritos do preceptor do jovem Plínio, Quintiliano, ganha o sentido de casualidade, de gratuidade, de desregramento².

Atualmente, *passim* é a expressão latina usada no jargão jurídico ou acadêmico para indicar em nota ou no corpo do texto, de modo normativo e técnico, que a matéria ou o assunto em questão é tratado ou ocorre em abundância em um ou mais textos ou documentos referenciados. E sua ambivalência técnica parece ser a de limitar um *corpus* textual limiarizando seus sítios. Para o escopo deste estudo, entretanto, centrado sobre a especificidade da lírica contemporânea, o termo *passim* interessa por intitular algumas das versões³ de um dos poemas mais marcantes do poeta francês contemporâneo Michel

¹ Não se encontra um estudo etimológico específico sobre o termo latino que relacione as ocorrências e sistematize a movência dos sentidos, mas, nesta leitura, percebem-se as ocorrências do termo de maneira bastante corrente nos textos clássicos.

² Reporta-se aqui à entrada do termo dicionarizado: “*Passim*, adv. (de *pandere*.) CIC. PLIN. Aqui e ali, por uma parte e por outra, a cada passo. *Passim carpere*. CIC. Apanhar, colher por toda parte. CAES. BRUT. ad CIC. Em desordem, em debandada. Tib. JUST. Confusamente, sem distinção, indistintamente. Fig. QUINT. Ao acaso, à toa, sem regra. (SARAIVA, 2006, p. 851).

³ Em algumas versões, o poema permanece sem título, sendo o primeiro verso, como de praxe, o trecho a nomeá-lo, assim, o poema é comumente encontrado como “*Ici souvent je suis un peu comme*”; entretanto, em outras versões, o poema ganha o título de *Passim*, como na referida seleção brasileira, organizada por

Deguy. Pertencente ao *Tombeau de Du Bellay*⁴ (1973), o poema figura com destaque em coletâneas e antologias de poesia francesa em diversas traduções, como se encontra na importante tradução em língua inglesa da *Yale Anthology of Twentieth-Century French Poetry*, editada por Mary Ann Caws, e, no Brasil, na primeira antologia em Língua Portuguesa do autor, organizada e traduzida por Paula Glenadel e Marcos Siscar, na qual permanece intitulado. O termo *passim* interessa, também, por retraduzir a ideia da própria remissão, estendendo o aspecto temporal e negativo que o envio resguarda, ao assomar a ele algum não saber e alguma indeterminação; e o gesto remissivo, que já configura um deslocamento, ao ser modulado pelo advérbio, é sobrepujado pela ideia de continuidade e carregado de uma implícita ideia de repetição, justificada pela incerteza do esgotamento das aparições de um referente, em um *corpus* delimitado, produzindo o efeito de um eterno rebater sobre o inexato, que recompõe, desse modo, uma perda essencial, uma não origem ou a indeterminação de origem, em uma mínima e circunstanciada crise textual da referencialidade. Um termo, único e conciso, que condensa, então, com um alto valor dramático, a ambiguidade da situação ontológica. Sua raiz etimológica reconstruída (filologicamente deduzida), a raiz *pete-* do protoindo-europeu, com sentido de espalhar, carrega ao mesmo tempo o sentido da experiência humana, de se reproduzir ou se coletivizar, e da experiência moderna, do sujeito em meio ao espalhamento caótico do mundo e à sua sobrecarga semântica, que sopesa a quem ainda é preciso o esforço de sistematizar e classificar os supostos objetos, como suposto sujeito cognoscente moderno.

Deguy constitui o poema a partir de uma estrutura extremamente elíptica, valendo-se, como engrenagem, do dispositivo moderno do fragmentarismo⁵; e opera a escassez de sentido, reencenando essa perda a partir da justaposição de citações, trechos alusivos e restos de discursos. Desse modo, *Passim* procede, nesse último aspecto da expressão da retórica ruinar latina, como caos que submerge o indivíduo no efeito de inesgotamento de um mesmo assunto, em camadas sobrepostas de linguagem e de cultura que estão recalçadas sem ordem, conformando a massa de ruídos que subsiste no inconsciente e intervém no estado mental desse *eu lírico* encenado e espelhado, como

Marcos Siscar e Paula Glenadel, referência da qual se extrai o poema e a tradução que figuram na íntegra ao final deste artigo, como anexos I e II.

⁴ A referência a Du Bellay se presta a múltiplos tipos de interpretação, de um lado, o próprio título *tombeau* remete à sequência de poemas mallarmeanos dedicados a homenagear os poetas admirados que, ao morrer, transformam-se na abstração da própria obra. No plano mais literal, Du Bellay fixa uma identidade em uma relação diferencial com o legado clássico, segundo o qual não deve ser imitado, mas emulado, e deve ser para o seu tempo o que Petrarca ou o que Virgílio foram para os clássicos.

⁵ Conforme teoriza Hugo Friedrich (1991, p. 12-23), como um dos mais relevantes dispositivos da lírica moderna.

o homem ocidental, com todo o legado moderno, assentado no inacabamento constitutivo do contemporâneo. Desse modo fragmentário, o poema circunscreve e dissemina o evento da morte, com sua forma exaustivamente remissiva que se justifica ainda por se tratar, propriamente, da não experiência ou da experiência do inacessível, já que seu acesso interpõe o outro, constituindo a possibilidade da impossibilidade, e o luto se consoma como um exercício de aproximação à não experiência que é a morte. O poema mimetiza esse aspecto limiar radical da morte com a gestualidade dramática de contornar, de indicar, de deambular entre, acumulando os cacos da sua experiência proximal – o testemunho do luto e do horror –, figurando o próprio inacessível e a impossibilidade do sentido absoluto sobre a existência humana. O acesso, então, se dá como um dos problemas que circulam o evento da morte, mas também se verifica como a questão ontológica própria à poesia que, como em paradoxo, se realiza na sua impropriedade substancial⁶ de modo que esse título, como um tratamento retórico, antecipa, prepara e apresenta *o modus operandi* do poema, que faz deslizar ou rebater *aqui e ali* os fragmentos de linguagem selecionados que vão se reconfigurando à medida que se oferecem à leitura. Visualmente, o poema ocupa a página de modo incomum, é composto por seis estrofes que são como blocos quase autônomos de linguagem diagramados de maneiras distintas, e eles se dispõem com recuos também distintos que sugerem uma curva vertical atenuada, ou um mínimo arco de onda de uma oscilação.

A estrofe que inicia o poema está diagramada lateralmente, tal como uma epígrafe, disposta à margem direita, e simula uma citação que, à maneira borgeana, se apresenta sem referência, sem autoria, não localizável, mas institui uma série de zonas textuais proximais. Essa suposta epígrafe realiza a conjugação em ato do verbo morrer em Língua Inglesa, *to die*, podendo remeter às instâncias e circunstâncias comunicacionais nas quais se assimila uma língua; e a escolha da língua, ao que parece, aponta para uma intenção de universalidade, para além das particularidades das línguas modernas, uma vez que as dinâmicas de trocas internacionais são convencionadas, de modo global, em Língua Inglesa; universalidade que parece ter o sentido recalcado de endossar a única verdade humana inexorável: a fatalidade da morte, inescapável a qualquer vivente. A conjugação é iniciada e interposta pela conjunção coordenativa aditiva *and*, que articula e justapõe, como um *puzzle*, duas orações cujo sentido independe um do outro; e essa mínima estrutura, responsável por unir ou ligar termos que exercem

⁶ Vale-se aqui do conceito de Heidegger apropriado por Nancy (2004. p. 9-15), como aquilo que é o próprio da poesia, algo como uma movência, sua impropriedade substancial.

a mesma função sintática ou morfológica, possibilita o engatamento linguístico que assoma ideias e as articula, como uma rotura ou juntura, elementos que se alternam e se adicionam, produzindo mínimos paradoxos lógicos⁷. Assim, o uso da conjunção disposta anaforicamente, entre a flexão do verbo nas pessoas do discurso, dispara a ideia de alternância das mortes, bem como de uma totalização no horizonte temporal, mas recompõe novamente e de início a não origem e a perda, aqui antes mencionadas. Trata-se de um poema que se inicia sem começo, sem princípio e sem origem, remetendo a toda a distinção semântica, filológica e ontológica dos termos comutáveis *origem*, *princípio*, *começo* e *início*, que se arrolam no eixo paradigmático e são desdobrados do mesmo semantema antigo, ἀρχή, mas ganham nuances semânticas modernas que os contrapõem. O mecanismo do poema relega talvez a um tempo imemorial, a um antes do antes, esse naco de linguagem avulso, como um enquadramento ou um espaço-tempo delimitado e autônomo, monádico, sem deixar de lançá-lo a um todo irrecuperável, compondo a engrenagem que encena o evento repetido e diferido, articulado pelo *and*, e aponta, remetendo ao que falta, à origem.

And
 they die
 and you die
 and we die
 and she / he / it dies
 and you again
 and I die (DEGUY, 2004, p. 69).

Ao encenar a conjugação verbal, a suposta epígrafe do poema, assim, também preambula e anuncia confusamente, à maneira de *passim*, o mote da fatalidade como a experiência ao mesmo tempo universal e deslizante. No entanto, essa conjugação é invertida e a sequência das pessoas e pronomes que configuram a dinâmica da enunciação no eixo dialógico do discurso seguem a direção inversa, da maior à menor distância pronominal ao *eu*, desse modo, o texto sugere que a percepção e a possível empatia ao trabalho de luto está em relação de dependência com a proximidade fenomenológica do acontecimento ao *eu* encenado. A conjugação é iniciada, então, pelo pronome *they*, como um pronome que está fora da relação de trocas, em um campo de mostragem, e é seguido do pronome *you*, presumidamente no plural, o qual invoca e entrelaça os leitores na

⁷ *Brisure* é o termo com o qual Derrida nomeia um significante de valor dúplice, capaz de articular partes que se alternam e se adicionam, podendo valer ao mesmo tempo como o indicador de alternância *ou* e o indicador aditivo, conforme teorização em sua *Gramatologia* (DERRIDA, 1999, p. 80-90).

instância de leitura do poema – enunciando a morte do próprio leitor, que, com a flexão no presente do indicativo, se realiza como um *memento mori* no *aquí e agora* do poema. O posterior reendosso, entretanto, *and you again*, compõe uma circularidade que coloca o leitor sob a suspeita de uma movimentação, de uma permutabilidade, e evoca não mais o sujeito, mas seu lugar de leitor, dessubjetivando, como um *locus* vazio, sempre reocupável, apenas um pronome. Por outro lado, o reendosso recoloca a fatalidade sob a suspeita de um acontecimento menor, circunstanciado à leitura, na estância literária⁸ cuja experiência estética arrebatava um qualquer sujeito leitor, implicando a morte de suas instâncias subjetivas, que renascem na decorrência dos efeitos de sublimação ou catarse.

É também nesse jogo de permutas em que se assenta a situação oscilatória do todo do poema, constituído por discursos que, interpostos à maneira de um *bricoleur*, depositam e sobrepõem camadas e mais camadas de linguagem de sentido escasso e faltante, de modo a redesenhar a cada parte um novo conjunto discursivo, cujos atores e enunciatários entretecem relações intertextuais, em cenas e em instâncias de enunciação que se cruzam ou se espelham, mesmo que oriundas de espaço-tempos distantes. Propriamente, a primeira estrofe do poema, como uma parte do todo, simula, nela mesma, a irrupção e o descontínuo de um mosaico cuja unidade mínima que o compõe, repetida e variada, revela ser também composta de outras mínimas unidades fragmentárias, à medida que é aproximada ao olhar, em movimentos de refocalização ou em um *mise en abyme*. Assim, os primeiros dois versos da estrofe simulam o discurso confessional tateante de um *eu* que, com alguma gagueira, tenta dar ignição ao pensamento, mas o realiza como um discurso incoativo que se movimenta às apalpadelas, tumultuado por uma comoção e renunciando, já na iminência, o próprio choro. Essa linguagem, tal como as *set scenes* shakespearianas, dramatizada por abruptos saltos de raciocínio e quebras sintáticas, não chega a se estruturar minimamente, tampouco a estabelecer o encadeamento sintático. A precariedade de sentido se avoluma nos versos que se iniciam com o dêitico *Ici*, que localiza o *eu lírico* na instância quando e onde a comoção se irrompe, já que, ao estar seguido do advérbio de frequência *souvent*, que sugere um retorno do *eu* ao *locus* ao qual o dêitico se refere e sua frequentação contínua, a expressão passa a compor uma mescla do já conhecido ou do habitual com o irruptivo e o comovente, configurando, então, o hábito pelo inesperado, outro mínimo paradoxo lógico que não se resolve e dispõe o poema à oscilação de sentido. A segunda irrupção de

⁸ Entendida aqui no sentido de um *locus* literário, lugar onde se acomodam os versos.

linguagem é produzida por duas cifras, gigantescas e enigmáticas, que desatam o vínculo de empatia do *eu* comovido, logo aderido à impessoalidade de um número cuja grandeza desafia a própria escala humana. A perplexidade que irrompe a comoção tem como consequência discursiva a inflexão discutida sobre o verbo chorar, na qual o choro aparece como uma possibilidade não consumada, no tempo imperfeito de um gesto que não se realizou, e não mais uma iminência. Esse embate ou condição oscilatória do *eu lírico* expõe uma cesura íntima desdobrada em uma cena de autoestranhamento, o *eu* parece ter sido dissociado e se produz um *nós* que direciona reflexivamente uma dúvida: *Quand en finirons-nous avec*, ela mesma suprimindo o demonstrativo *ici*, que oferece sintaticamente ao verbo um objeto que complementa seu sentido, e que faria, ao mesmo tempo, a referência a algo no e para além do texto. No entanto, tal supressão sugere o que seria o sentido de acabar por excelência, o dar termo à própria vida, uma cogitação dramática não inteiramente assentida e, sob algum constrangimento, não proferida ou dita em voz alta.

Ici souvent je suis un peu comme encore un
 Peu et je vais pleurer à tout moment était-ce
 Deux millions trois cent dix mil neuf cent trente-deux
 Sept cent vingt quatre mil huit cent soixante-quatre
 Il m'a semblé que soudain je faillis pleurer
 Quand en finirons-nous avec⁹ (DEGUY, 2004, p. 69-71).

Entre um extremo e outro da estrofe, o elemento mais perturbador, hermético e incômodo que precede a referência ao choro em sua abertura com a expressão *Ici solvent* que, como se viu, devolve a um tratamento rotineiro o que deveria ser da ordem do descomunal, é a insólita frase *je suis un peu comme encore un*, que enfatiza nessa cacofonia o caráter unitário do *eu*, dando a ver um choque de escalas, um choque também numérico, que contrapõe a condição de solidão desse corpo frágil e no limiar do choro em face ao monumento numérico de dois milhões; além de o *encore un* poder remeter à distinção apenas circunstanciada no tempo, frente ao que poderia ser o inumerável de um conjunto de corpos, de cadáveres, dispondo uma lógica de conjuntos cujo traço distintivo fosse a vida, em uma hipotética cena em que *eu* fosse um funcionário de necrotério, conhecedor da iminência da sua própria morte. Em alguma medida, um *peu* faz referência

⁹ Aqui com frequência estou um pouco como ainda / Pouco eu vou chorar a qualquer momento será que / Dois milhões trezentos e dez mil novecentos e trinta e dois / Setecentos e vinte e quatro mil oitocentos e sessenta e quatro / Pareceu-me de repente que ia chorar / Quando terminaremos com isso (DEGUY, 2004, p. 70.)

quantitativa ao seu próprio *eu*, constituindo uma graduação em que o *eu* se perde, como um assentimento de ser apenas um pouco um, mas também um unitário não unitário: o *eu* se desenha como uma porção de um conjunto, mas também como um *eu* em defasagem, dilacerado ou de inteireza impossível, não totalizável, um N-1. Essa frase, solta e estranha, pincela uma verdade do *eu*; e a desproporção entre a verdade da incerteza e a condição precária frente ao absurdo de um quase incontável tem um fecho inusitado no verso final da estrofe, por meio do *en* anafórico que sintetiza e indistingue tudo que o precedeu, amalgamando toda a cena (e seus elementos) de sentido incompleto, em uma mesma massa do incerto, de sentido por se constituir, como a morte amontoando a todos.

Tal qual um *objet trouvé*, a estrofe que segue à confissão recolhe e cita um fragmento, mínimo, da cena homérica de despedida do herói Heitor, vivida pelo filho Astianax como a pujante e ambígua experiência de estranhamento ante a indumentária de guerra do pai. Assim, parece, repetindo e diferindo o anterior estranhamento do *eu* contra si mesmo em face ao imensurável, na primeira estrofe, neste *Unheimlich* vivido pelo filho ainda lactante diante do herói troiano. O fragmento condensa os signos de enorme comoção e apelo e, deslocado, retirado de seu contexto, produz a reativação da memória em seus extratos recalcados da cultura: exige que se reconstrua, no ato da leitura, todo o entorno narrativo com o extenso adeus do priamida disseminado nos diálogos com seus familiares e criadas. Os diálogos se espriam pelos cantos VI, XXII e XXIV da *Iliada* e ajudam a recompor o luto coletivo, como um vislumbre íntimo, mínimo e potencialmente multiplicado ou replicado nas famílias troianas, no luto das mulheres, sobretudo, como consequência da guerra – dando a ver também esse movimento narrativo de enlace do *eu* à coletivização, que faz da guerra o evento histórico e biográfico, e narra a catástrofe como um diário, nos conflitos e suplílios particulares. A cena pode remeter também à lírica sáfica,¹⁰ que a exemplo de uma poesia narrativa não épica, narra os dias alegres do enlace amoroso, descrevendo o cortejo nupcial da festa de bodas de Heitor e Andrômaca, então recém-casados e trazidos de Tebas a Troia, para um festejo sofisticado, erótico e vívido – que representa também o universo de acolhida e da hospitalidade, em oposição máxima à separação pela morte em guerra.

Ainsi parlant il se tendait vers son fils, le magnifique Hector Mais
l'enfant sur lesein de nourrice à belle ceinture / Se rejeta criant,
l'aspect de son père l'effraye, Ila peur du bronze et la crête en crins de

¹⁰ Refiro-me ao Frag. 44 Voigt de Safo de Lesbos (VOIGT, 1971), amparada na interessante análise feita por Giuliana Ragusa (2006).

cheval / terrible au sommet du casque il lavoit s'agiter / Éclatent de rire son père sa noble mère / Aussitôt de sa tête il retirait son casque, le magnifique Hector / Et il le posa sur terre complètement brillant / Alors son fils il l'embrassa il le prit dans ses bras / Il dit invoquant Zeus et les autres dieux / ¹¹(DEGUY, 2004, p. 69,71).

No trecho citado, para se dar a conhecer ou revelar a si mesmo ao filho, Heitor depõe seu capacete, refazendo o gesto helênico simbolicamente gramaticalizado como gesto que prenuncia o luto, em razão de ser o elmo o signo que viabiliza o ponto de virada da guerra troiana, ao se dar como metonímia da armadura ou disfarce de Pátroclo. Como um jogo de permutas, o disfarce é deposto por Heitor e Pátroclo, também por ele morto, mas vingado por Aquiles, semideus que, não satisfeito com a morte, subjuga o cadáver, o atrela a um cavalo, mantendo sua cabeça ao chão, arrasta e o desfigura. Também e ainda, é com a cabeça desfigurada de Heitor em punho que Andrômaca fará o sepultamento do corpo, com as honrarias que exige a moral helênica, em suplício, e recobrando a morte sucessiva de todos os seus, desde sua mãe. Nesse jogo de fúria entre heróis, possível diante do mesmo signo, que reaparece *aqui* e *ali* no texto homérico, o capacete – também índice da alternância dos disfarces, das máscaras e da decapitação – recobra o *shifter eu* em que se assenta, ao qual se acopla, e reendossa os dois primeiros fragmentos do poema cuja disputa é sempre cedida à lei da inexorabilidade da morte, mesmo em alternância, mesmo em indigência ou desidentificada, mesmo inumerável ou em disfarce.

O contexto da despedida familiar, fragmento a que o leitor é imediatamente remetido, apresenta a hierarquia dos valores heroicos que sustém a moral helênica e o grande rito teatralizado que é o acontecimento da guerra, minuciosamente detalhado pela descrição e narrativa homérica, com a profusão de prolepses e analepses que explicam e desdobram cada cena, de modo que revelam também, em contraste à escassa autoconsciência do *eu* moderno, a plena consciência de Heitor, capaz de antever a queda política de Ílion, seu torrão natal, a própria morte e suas implicações imediatas, o trágico futuro do filho e a terrível escravização de Andrômaca. Assim, em contraste à simultaneidade paradoxal dos tempos no discurso comovido do *eu lírico* que se duplica

¹¹ Assim falando inclinava-se para o seu filho, o magnífico Heitor Mas a criança no seio da ama-de-leite de bela cintura / Recusou-se chorando o aspecto de seu pai o assusta, Tem medo do bronze e a crista de pêlos de cavalo / terrível no alto do capacete ele a vê agitar-se/ Estouram de rir seu pai e sua nobre mãe / Logo de sua cabeça retirava o capacete, O magnífico Heitor/ E o colocou no chão em todo o seu brilho Então beijou seu filho tomou entre os braços diz ele invocando os rios e os outros deuses (DEGUY, 2004, p. 70.)

na primeira estrofe do poema, essa mínima cena se realiza como um feixe de luz em meio à névoa de estilhaços de cenas, de modo a aclarar com avanços e recuos a totalidade extensiva de um modo de vida, como bem observa e teoriza Hegel (2004), na célebre passagem de seus *Cursos de estética*¹², imiscuindo a conformação social e coletiva ao drama épico do *eu*. E essa exposição, justaposta com o antes e o depois no *poema-assemblage* de Deguy, realiza-se como mecanismo retórico, cujo deliberado contraste de modos de enunciação configura um dos esteios do dispositivo engenhoso do texto, e sua força retórica, assim, se dá na capacidade de sobrepôr e aproximar, em um único golpe de vista, realidades aparentemente distantes, de maneira a oferecer um plano de leitura não apenas incomum, como também expor por contraste seu potencial crítico.

Na terceira estrofe, os versos, como cacos de um diálogo presumidamente unilateral, esboçam uma cerimônia de execução pública em que contracenam o carrasco e a vítima, e na qual, como um *punctum* barthesiano, a imagem de olhos em pranto rasura a grande cena que oferece um espetáculo de punição ritualizado, e a extrapola o seu próprio enquadramento cênico, ao enviar o leitor novamente à primeira estrofe, talvez a configurar um *leitmotiv* do choro como signo de recomeço e de uma mínima ancoragem. Assim, a iminência do choro no primeiro excurso ou estrofe está, então, em uma máxima iterabilidade¹³, uma vez que, nesse terceiro excurso, são olhos indistintos, sem a convencional demarcação pronominal. Os olhos, sinédoque do sujeito, estão apenas definidos pela restritiva *qui vont quitter cela*, limitados ao gesto de uma retirada, cujo sentido está infinitamente rebatido no que pode ser a metáfora da morte, como a retirada do sentenciado que suplicou pela vida, como também de alguém que deixará o local, espelhando horizontalmente executor, vítima, e espectadores presumidos da cerimônia.

Encore un instant Monsieur le bourreau
Il n’y en a plus que pour un instant
Encore un instant Monsieur le bourreau
Parce que ça brille, la scène, parce que
Ça monte aux yeux le jour ému en pleurs

¹² “O que Heitor diz aqui é pleno de sentimento, comovente, mas não somente de modo lírico ou dramático e sim de modo épico, porque, por um lado, a imagem dos sofrimentos que ele projeta e que doem a ele mesmo expõe as circunstâncias, o puramente objetivo ao passo que, por outro lado, o que o move e impulsiona, não aparece como um querer pessoal, como resolução subjetiva, mas como uma necessidade que por assim dizer, não é sua própria finalidade.” (HEGEL, 2004, p. 128-9).

¹³ Aqui se recorre ao conceito de iterabilidade, conforme delineia Derrida em “Assinatura, evento, contexto”: “[...] um signo escrito, no sentido corrente da palavra, é, portanto, uma marca que permanece, que não se esgota no presente da sua inscrição e pode dar lugar a uma iteração na ausência e para além da presença do sujeito empiricamente determinado que, num contexto dado, emitiu ou produziu.” (DERRIDA [s.d.], p. 413).

En pleurs aux yeux qui vont quitter cela
 Qui ne l'ont pas non plus connu avant (DEGUY, 2004, p. 69-71).

Entretanto, as súplicas *Encore un instant Monsieur le bourreau; Il n'y en a plus que pour un instant*, remetem o leitor a um cenário conhecido, referencializável: a condenação da mecenas e cortesã nos círculos do poder real, Madame du Bary, que, quando toma ciência do horror do veredito, sentenciada à morte por decapitação diante da suspeição enganosa de conspirar contra aquele que fora também seu amante, dirige-se abertamente ao carrasco, suplicando por mais um instante de vida com a expectativa de algum último salvamento. A série de equívocos e coincidências, redobros, na biografia da personagem histórica e anedótica de Jeanne Bécu, como extensões não destacáveis ao próprio poema, colocam a vida sob o frágil *status* de um ruído comunicacional e, nessa angulação, a imagem não demarcada de um choro amplifica e multiplica a punição, que parece então dilatada ao infinito, pois rebate não só entre carrasco, vítima e plateia, como também no leitor do poema, espectador da História, reinserido como personagem no poema que, assim, de novo rasga o enquadramento do que poderia ser pactuado no gesto da leitura, como espaço literário.

O poema, na estrofe seguinte, salta a um tom que remete ao coro grego no seu pendor pela generalização, pela fala sentenciosa que, na sequência da estrofe anterior, acresce à cena de execução o sentido de oferenda, *L'offre se tient*, igualando em hierarquia o tratamento concedido às vítimas da punição ou do sacrifício, à medida que ignora a anterioridade ou qualquer culpa a elas implicada: a estrofe parece reportar a recolha de corpos por parte de um deus, de modo que a vítima como posição individuada está em destaque como uma mesma oferta, a vítima adquire valor de *vida nua*, inserida no paradigma universal da condição de vivente, cujas implicações desdobrariam teorizações no âmbito do direito e da antropologia¹⁴.

Tout ce qu'il va falloir emporter
 L'offre se tient, ce dont on fut privé
 Un dieu ramasse le monde à ses bras
 Qu'il ne savait pas Il doit repartir¹⁵ (DEGUY,
 2004, p. 69-71).

¹⁴ A noção de *vida nua*, amplamente discutida por Giorgio Agamben (2017, p. 295-297) (nos seus variados estudos acerca do *Homo sacer*, cuja primeira publicação data de 1995 e a última, de 2016), interessa a este estudo como uma última expropriação possível à condição humana dada no limiar da vida natural, mas que se consuma subsumida no dispositivo de exceção.

¹⁵ Tudo o que será preciso levar /A oferta é a mesma o que nos faltou / Um/ Deus recolhe o mundo em seus braços / Não o conhecia E já deve ir-se (DEGUY, 2004, p. 72.)

O percurso do poema, como uma peça de dominó, encontra, na estrofe seguinte, sua chave de ouro, com o ralentamento gerado pela disposição em *enjambement* da frase versificada *Comme si; De rien; N'Etait*, que derruba, com um único golpe, toda a leitura anterior e parece encontrar seu máximo potencial remissivo: os três mínimos versos, ligeiramente destacados à direita, rasuram o sentido e inserem uma camada em contrário, podendo valer a todos os fragmentos individualmente e a ambos como um todo cesurado. Essa suplementação, paradoxal, realiza-se como um contraponto que modaliza e atenua, nos demais testemunhos, a enorme carga emocional que as cenas carregam, redimensionando o sofrimento, na medida que convoca a força inercial dos acontecimentos de rotina, imobiliza todas as cenas de despedida, de morte e do horror ou do suposto genocídio, e as realoca em um mesmo parêntese – um mesmo recalque que as encobre como acontecimentos irrisórios frente ao gênio maquínico e mecanicista do ocidental, no ritmo inabalável, atropelados todos pela crescente indiferença moral que organiza a subjetividade moderna. Os três versos, assim, soam como uma verdade impessoal, trazida por uma voz externa, que se supõe como um ato de fala constativo, mas atua, performativamente, de modo a produzir em algum nível o apagamento das vozes que testemunharam a perda, nas estrofes anteriores, figurando quase como um mecanismo performático que anula essa coleção, esse mínimo memorial, e opõe agonicamente História e memória

Entretanto, se tais versos funcionam como uma rasura violenta às demais estrofes, ganham um sentido dúplice se lidos à luz da ágil, mas sutil apropriação intertextual que consubstanciam, aludindo imediatamente a outro relevante texto da memória coletiva ocidental sobre a guerra: a citação traduzida do fragmento de uma carta enviada por Freud a Pfister, em razão da perda da filha dileta, Sophie Halberstadt. Freud escreve a Pfister, menos de uma semana após sua morte, *ela morreu como se nunca tivesse existido*¹⁷, expondo um trabalho de luto quase insuportável – trabalho que o fez repensar sua teorização sobre o *Princípio do prazer*, em sua dinâmica *fort/da*, remanejada pelo desejo de controle e pela pulsão de morte¹⁶. O episódio, absolutamente inesperado para Freud –

¹⁶ Trata-se aqui da transcrição de parte da nota suplementar de Sigmund Freud, acrescida posteriormente, na sua formulação de *Além do princípio do Prazer* sobre o tempo de espera e da representação do intervalo entre o envio e a presença, considerada por Derrida como elaboração decorrente da experiência de espera, da expectativa de Freud, já há quatro dias sem acompanhar a evolução da enfermidade dessa moça muda,

que se preparou para a perda dos filhos escalados ao combate –, o surpreendeu pela dimensão que o evento da guerra tomou em toda Europa, e a causa da morte de Sophie – decorrência das movimentações de tropas por territórios estrangeiros, as quais produziram a disseminação e a mutação do vírus da gripe, assomada à enorme crise sanitária que assolou vários países – não poderia ter sido por ele prevista.

Os versos lidos, como uma transcrição ou como linguagem confessional recolhida de uma carta e no poema então realocada, resguardam a mais absoluta pessoalidade, fazendo valer como uma assertiva autoimplicada, na qual se realiza, ao contrário da possibilidade de leitura anteriormente relacionada, então como ato de fala performativo¹⁷ que exprime o desejo e a tentativa de anular a memória não só da perda, mas da própria pessoalidade, implicando a inexistência e o apagamento em lugar de uma ausência, porque irremediável e no limite do próprio sofrimento. A formulação reaparece, *aqui e ali*, reescrita em diversas variações por anos nas cartas¹⁸ que se sucedem à morte¹⁹.

A expressão “como se nunca tivesse existido”, se lida como uma alusão cruzada, como um espelhamento, sugeriria o apagamento das vítimas de guerra, das vítimas mortais e de pessoas que formam o entorno afetivo, também vitimizadas, e a vitimização pode se espriar em diversas esferas e dimensões e intensidade, a toda a sociedade desestruturada pelo impacto da guerra, a catástrofe. O contraponto que se coloca nesse plano de leitura do poema diz da dimensão da guerra troiana, ritualizada, limitada pela extensão calculada ou predita das suas consequências, com seu fim circunstanciado junto ao seu término, e com a propagação de suas dimensões simbólicas ligeiramente controlada como memória cultural balizada e graduada por uma moral comunitária, segundo a qual a guerra é a manifestação das virtudes. Toda essa dimensão épica é disposta no poema em contraposição à guerra total – novo sintagma que tem justamente como marco fundador a Primeira Guerra Mundial, oficialmente encerrada dois anos antes

sua filha Sophie, mãe de Ernest, contaminada por gripe espanhola, e falecida em 25 de janeiro de 1920 (DERRIDA, 2007, p. 365).

¹⁷ O enunciado performativo, seguindo a teorização sobre os *speech acts* de Austin, em *How to do things with words*, uma das bases do pensamento de Derrida, como enunciado que, mais que afirmar ou constatar sobre algo, atua, produz e altera a realidade. Há importantes discussões em *Limited Ink*, assim como no ensaio “Assinatura, evento, contexto”, em *Margens da filosofia*, este último relacionado na bibliografia. (DERRIDA, [s.d.], p. 401-433).

¹⁸ “O ‘como se nunca tivesse existido’ se deixa ouvir segundo várias inflexões, mas devemos contar com o fato de que uma sempre atravessa a outra.” (DERRIDA, 2007, p. 365).

¹⁹ Como se repete no trecho direcionado a Pfister: “[...] foi furtada em quatro ou cinco dias, como se nunca tivesse existido” (FREUD *apud* DERRIDA, 2007, p. 365). Freud se refere aos dias em que a família permaneceu, embora ciente da contaminação por gripe espanhola, sem notícias acerca do estado de saúde de Sophie, que se manteve isolada, sem a possibilidade de comunicação devido a paralisação dos trens, que interceptou não só o trânsito de pessoas, mas o serviço de postagem e a chegada de telegramas.

do lançamento do livro de Freud –, metaforizada nos três versos que compõem a última estrofe, como um evento de contornos ao mesmo tempo gigantescos e indeterminados, cujas ramificações e consequências históricas se tornam incontroláveis, atingindo mortal e indiretamente indivíduos que, em aparência, não teriam relação com o combate, a exemplo de Sophie.

O efeito de ressignificação brusco que a frase comparativa subordinada *Comme si; De rien; N’était* implica, força a ler todo o percurso do poema sob o novo prisma, ao tonar metonimicamente tangível, naquele que seria o polo opositivo da épica homérica, a crise de sentido consubstanciada pela Primeira Guerra Mundial – o evento em que se identifica a redução ao absurdo da ideia de progresso, no qual todo o avanço técnico celebrado no Iluminismo se coloca a serviço de destruição indiscriminada, e se torna o ponto culminante de uma espiral de horror, para a qual o choro hesitante frente à catástrofe e à cena do carrasco tornam-se quase prolepses, antecipações. A extrema concisão com que esse efeito se consuma, desenha um leitor cuja consciência seja capaz de capturar conexões velozes, e identificar, portanto, o fio condutor que une as situações aparentemente discrepantes, mas sumarizadas na imagem do amontoado de ruínas tão caro a Du Bellay. De modo ruinar, parece sobreviver em *Passim* a agudeza²⁰ de condensar as imagens do padecimento, mobilizando conceitos de guerra, da guerra épica, teatralizada, e da guerra absoluta; conceitos que, contrariantes, se interpenetram mutuamente produzindo o efeito, tais como as metáforas de um orador, de um aprendizado rápido²¹.

De outro modo, os três versos poderiam ser lidos como uma imediata continuação da estrofe que os antecede, completando como encaixe perfeito à frase do último verso, *Qui’l ne savait pas il doit repartir*, leitura que desenha uma continuação sintática das duas estrofes, como um pé quebrado. Assim, nesse cruzamento de leituras, pode-se ler que o deus, que poderia ter abraçado o mundo, retira-se dele, indiferente aos acontecimentos, mas se pode ler como uma segunda e mais interessante possibilidade que o deus se retira, depois da oferenda, como se ele mesmo nunca houvesse existido, como se desvelasse uma verdade. Como se vê – a partir do desdobramento vagaroso da frase subordinada comparativa modalizada no tempo imperfeito do modo subjuntivo,

²⁰ Agudeza é dada como a metáfora que condensa dois ou mais conceitos, geralmente de modo inesperado e irônico, funcionando como síntese da situação em que é aplicada (HANSEN, 2019, p. 102).

²¹ “Aristóteles diz que são próprias do orador as metáforas que tornam o discurso eficaz: ‘agudas, pois são expressões do pensamento que permitem o aprendizado rápido’.” (HANSEN, 2019, p. 47).

concentrada nesse mínimo que pressupõe um leitor discreto capaz de extrair consequências dessas associações velozes –, a aparência de caos que a primeira leitura produz é redimida por esse engenho, que se não recompõe com exatidão as normativas seiscentistas, guarda com elas uma estranha afinidade eletiva, ao repropor a ideia da poesia como a tentativa de comensurar e comparar as escalas do ínfimo e do infinito, que não estariam muito distantes das formulação de Pascal, epígrafe do presente texto e, não por acaso, um autor de eleição de Deguy.

Conclusão

Essa recolha colecionista do *poema-assemblage* retira o direcionamento de leitura das imagens e das cenas e esfacela o aparelho perspético que organiza o olhar e, assim, produz o efeito de caos, de aleatoriedade, ao substituir a centralidade do *eu lírico* por jogos de espelhos e permutas que agem sobre o leitor. Desse modo, o poema, refletindo a experiência da morte e da catástrofe, evidencia o tratamento ocidental concedido ao luto, articulado no choque de diferenças. Nessa angulação, o escopo de fragmentos do poema, por si, ilustra em ato a insaturabilidade de contexto; e o jogo remissivo nele proposto destaca a instabilidade do *agon* de sentido que o poema instaura, ao atritar e rivalizar os variados estratos de tempo e cultura abrigados no presente-já. Com severas irrupções de fluxos discursivos, dramatizando a memória cultural como reinvidicação de unidade e confusão babélica, o poema recobre uma longa duração sobre a tópica do luto e lança o leitor ao negativo que se assenta no choque gerado pela densa constelação de dissonâncias, forçando-o a preencher os espaços nulos entre as mostragens discursivas, em meio às quais o horror desponta como recorrência ou *ritornelo* na alternância oscilatória das posições de agência e padecimento, para dar conta daquilo que se definiu como o quase-acontecimento por excelência²². Em certo sentido, ao ser forjado com o dispositivo do fragmentarismo, o poema de Deguy torna-se um ponto de suspensão interessante e uma demonstração *in extremis* dos limites e possibilidades do discurso poético, diante de uma experiência que faz calar todo e qualquer discurso, desvelando uma unidade subterrânea na sucessão de *non sequiturs*, quase como uma exposição – uma coleção justificada no traço do sofrimento ou uma câmara de maravilhas que pudesse dar

²² A interessante entrevista, com a elaboração de Viveiros de Castro sobre a morte como quase-acontecimento, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4>.

os contornos da morte, expondo lado a lado os pedaços que recompõem as bordas do luto. Assim, o texto performa a célebre definição da lírica como “negação social da sociabilidade” ao negar a comunicação imediata e, em seu lugar, disparar a rede de efeitos na qual a aparente ininteligibilidade e desorientação, flagrantes na primeira camada de leitura, tornam-se o signo enviesado de um evento para o qual, ao estilo do Oráculo de Delfos, esses versos apontam sem nomear. A aparente indistinção, que leva o leitor a repensar a lírica como o emaranhado de ruídos e restos de linguagem no inconsciente do homem ocidental, encobre a enorme engenhosidade de Deguy, como autor capaz de alinhar as seleções com critério, conferindo o tratamento retórico que rebate e desvela a ironia semântica do título *Passim*, já que a ordem, a ordenação discursiva tal como disposta, configura, ela mesma, em meio ao aparente caos ocidental, ao trauma e à fatalidade, um dos mais significativos e surpreendentes elementos de construção de sentido.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O uso dos corpos**. Trad. Selvino J. Aussmann. São Paulo: Boitempo, 2017.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Second Edition. Edited By J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- CASTRO, E. V. **A morte como quase-acontecimento**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LW0ojNmrF68>. Acesso em: 19 jun. 2023.
- CAWS, M. A. **Yale anthology of twentieth-century french poetry**. New Haven & London :Yale University Press, 2004.
- DEGUY, M. **A rosa das línguas**. Trad. Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac & Naify; 7letras, 2004.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Nizza. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, J. **Cartão-postal**. De Sócrates a Freud e além. Trad. Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Renato J. Ribeiro. S. Paulo: Perspectiva, 1999.
- DERRIDA, J. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres e Antônio Magalhães. Porto: Rés, s. d.
- FREUD, S. **Obras completas**. v. 14. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo:

Cia das Letras, 2010.

FREUD, S.; PFISTER, O. **Briefwechsel 1909-1939** (hg. v. E. L. Freud & H. Meng). Zürich: Buchclub Ex Libris. Brief 81 Freud (Wien, 22.10.1927)

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: problemas atuais e suas fontes. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Editora duas cidades, 1991.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista de Charles Baudelaire. Trad. Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANSEN, J. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. Cilaine Cunha e Mayra Laudanna (org.). São Paulo: Edusp, 2019.

HANSEN, J. **Sátira e o Engenho**. Campinas: Editora da UNICAMP. 2004.

HEGEL, F. **Cursos de Estética 4**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.

LEOPARDI, G. **Poesia e Prosa**. Marco Luchesi (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

NANCY, J-L. **Résistance de la poésie**. Bordeaux: William Blake & Co, 2004.

PASCAL, B. **Pensamentos**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

RAGUSA, G. Heitor e Andrômaca (Fr. 44 Voigt). *In*: RAGUSA, G. **Caliope**: presença clássica. Rio de Janeiro: Ed. 7letras, 2006.

SARAIVA, R. **Novíssimo dicionário latino-português**. Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

VOIGT, E.-M. **Sappho et Alcaeus**. Amsterdam: Athenaeu Polak&Van Gennep, 1971

Data de submissão: 07/02/2023

Data de aprovação: 13/06/2023