

A LEI DO GÊNERO

DOI: 10.5935/2177-6644.20190028

THE LAW OF GENDER

LA LOI DU GENRE

Jacques Derrida

Tradução: Nicole Alvarenga Marcello*

Carla Rodrigues**

Apresentação da tradução brasileira

“*La loi du genre*”, que o filósofo Jacques Derrida apresenta pela primeira vez em 1979, é um texto que une dois temas que ele vai perseguir ao longo de sua trajetória. A primeira questão se desenvolverá em torno da literatura, em especial da obra de Maurice Blanchot, seu amigo e interlocutor. Aqui, Derrida está analisando “*La folie du jour*” para pensar a impossibilidade de separação dos gêneros literários. Em debate, o que constitui uma narrativa literária em seu gênero e modo. Anos mais tarde, em 1995, em outro colóquio (*Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*), ele retoma o debate com Blanchot, para então discutir outra impossibilidade de separação, desta vez entre ficção e não ficção, a partir da análise de “O instante de minha morte”. Faz desse gesto um acolhimento ao texto de Blanchot, que é inteiramente transcrito na conferência de Derrida, posteriormente publicada sob o título de “*Demeure*”. Maurice Blanchot” e

* Tradutora e revisora de inglês, francês e italiano. Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG e bacharel em Piano Erudito pela UFRJ. E-mail: nicole_a_marcello@yahoo.com.br

** Professora da cadeira de Ética no Departamento de Filosofia da UFRJ e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (IFCS/UFRJ). Doutora e mestre em Filosofia pela PUC-Rio. É bolsista de produtividade da Faperj. E-mail: carla.ifcs@gmail.com

traduzida no Brasil por “Demorar. Maurice Blanchot” (2015). A segunda questão diz respeito à diferença sexual, que reaparece, por exemplo, em “*En ce moment même dans cet ouvrage me voici*”, de 1987, em debate que o autor estabelece com a filosofia de Emmanuel Lévinas. A partir daí, Derrida fará uma tripla articulação entre ética como abertura à alteridade, à literatura e à psicanálise. Do campo literário, já em “*La loi du genre*” ele se vale do “sim, sim” como marca do feminino, “sim, sim” que retoma de James Joyce, mais precisamente do monólogo final de Molly Bloom em *Ulysses* e que será, na interlocução com Lévinas, uma proposição ética articulada à sua concepção de feminino como elemento que borra as fronteiras, as mesmas fronteiras que Derrida interroga na teoria literária. Por fim, o texto dialoga com a teoria psicanalítica quando traz o tema da lei, não apenas pelo campo do Direito, mas também naquilo que o feminino pode conter como elemento de subversão à lei.

A lei do gênero¹

NÃO MISTURAR os gêneros.

Não misturarei os gêneros.

Repito: não misturar os gêneros. Não o farei.

Suponham agora que eu deixe esses enunciados ressoarem sozinhos.

Suponham: abandono-os à própria sorte, libero suas virtualidades aleatórias e os entrego à sua escuta, àquilo que lhes resta, e que vocês lhe dão movimento para criar efeitos de toda espécie, sem que eu me mantenha atrás deles para responder a isso.

Eu apenas disse, depois repeti: não misturar os gêneros, não os misturarei.

Enquanto fico nisso — isso a que outros chamariam de atos de linguagem, uma forma ainda muito pouco determinada no contexto aberto que acabei de lhes sugerir a partir da “minha” língua —, vocês sem dúvida hesitam entre várias interpretações. Elas são muitas, eu poderia demonstrar. Elas formam uma série aberta e, por essência,

¹ Comunicação apresentada em julho de 1979, por ocasião de um colóquio internacional sobre gênero, organizado em Estrasburgo por Jean-Jacques Chartin, Phillippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy e Samuel Weber, sob a chancela da Universidade de Estrasburgo e da Universidade Johns Hopkins, de Baltimore. A primeira versão deste texto foi publicada numa edição bilíngue pela revista *Glyph* (n. 7, 1980). A versão em inglês foi publicada pela revista *Critical Inquiry* (outono, 1980) e em seguida num volume editado por W. J. T. Mitchell (*On Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago, Londres, 1981). Devo agradecer ao autor da tradução para o inglês, Avital Ronell. (N.do A.).

imprevisível. Mas as hesitações de vocês oscilam *no mínimo* entre dois tipos de escuta, dois modos de interpretação, ou, se vocês preferirem deixar mais opções a todas essas palavras, dois gêneros de hipóteses. Quais?

Num dos casos, pode-se tratar de um discurso fragmentário cujas proposições seriam do gênero descritivo, constativo, neutro. Nesse primeiro caso, eu teria então nomeado a operação que consiste em "não misturar os gêneros". Eu a teria designado de forma neutra, sem avaliá-la, recomendá-la ou desaconselhá-la, sobretudo sem impô-la a ninguém. Sem pretender torná-la lei ou fazer dela um ato de lei, eu teria somente reunido num enunciado fragmentário o sentido de uma prática, de um ato ou de um acontecimento, como queiram: o que talvez aconteça quando se trata de "não misturar os gêneros". Também no mesmo caso, numa hipótese do mesmo tipo, do mesmo modo, do mesmo gênero — ou da mesma ordem —, quando digo "não misturarei os gêneros", vocês poderão entender a descrição antecipada, não digo a prescrição, a designação descritiva, antecipando o que vai acontecer, prevendo-os sob um modo ou num gênero constativo, considerando que está subentendido que "não misturarei os gêneros" vai ser compreendido assim. O tempo futuro descreve então aquilo que vai sem dúvida acontecer, como vocês poderão constatar, mas ele não constitui para mim um compromisso. Não é uma promessa que faço a vocês nem uma ordem que me dou, uma lei a que decido me submeter. O futuro aqui não é o tempo de um "speech act"² performativo do tipo da promessa ou da ordem.

Mas uma outra hipótese, um outro tipo de escuta e uma outra interpretação não seriam menos legítimas. Vocês poderiam ouvir "não misturar os gêneros" como uma ordem breve. Vocês poderiam ouvir ressoar aí a chamada elíptica, mas um tanto mais autoritária, a uma lei do "deve-se" ou "não se deve", onde todos sabem que está o conceito ou onde se constitui o valor de *gênero*. Assim que ouvimos a palavra "gênero", assim que ela aparece, assim que ousamos pensar nela, um limite se delineia. E quando um limite é fixado, a norma e o interdito não demoram a aparecer: "deve", "não se deve", diz o "gênero", a palavra "gênero", a figura, a voz ou a lei do gênero. E isso pode-se dizer do gênero em todos os gêneros, quer se trate de uma determinação genérica ou geral do que chamamos de "natureza" ou de *physis* (por exemplo, um gênero de ser vivo ou o gênero humano, um gênero daquilo que é em geral), ou de uma tipologia dita não natural e que expõe ordens ou leis que acreditamos, num dado momento, se oporem à

² Do inglês: ato de fala. (N. do T.)

physis a partir dos valores de *tekhne*, de *thesis*, de *nomos* (por exemplo, um gênero artístico, poético ou literário). Mas todo o enigma do gênero situa-se talvez mais próximo desta partilha entre os dois gêneros do gênero, que não são nem separáveis nem inseparáveis, mas um par irregular do um sem o outro, no qual ambos se intimam regularmente, comparando-se a partir da figura do outro, dizendo simultaneamente e indiscernivelmente "eu" e "nós"; eu, o gênero, nós, os gêneros, sem que se possa deixar de pensar que o "eu" é uma espécie de gênero "nós". Pois quem nos fará crer que nós — nós dois, por exemplo — formamos um gênero ou pertencemos a ele? Assim, a partir do momento em que o gênero se anuncia, deve-se respeitar uma norma, não se deve ultrapassar uma linha demarcatória, não devemos nos arriscar à impureza, à anomalia ou à monstruosidade. E isso vale para todos os casos, não importa que essa lei do gênero seja ou não interpretada como uma determinação, ou mesmo um destino da *physis*, não importando o valor que se atribua à *physis*. Se um gênero é o que ele é, ou se ele deve ser o que ele está destinado a ser em seu *telos*, então, favor "não misturar os gêneros", *não devemos misturar os gêneros, deve-se não misturar os gêneros*. Mais rigorosamente, os gêneros não devem se misturar. E se acontecer deles se misturarem, por acidente ou transgressão, por descuido ou erro, então isso deve confirmar, visto que falamos de "mistura", a pureza essencial de sua identidade. Esta pureza pertence ao axioma típico, é uma lei da lei do gênero, seja ela ou não, como acreditamos poder dizer, "natural". Esta posição normativa e esta avaliação estão inscritas e prescritas na "coisa mesma", se pode-se nomear assim alguma coisa do gênero "gênero". Assim sendo, a segunda frase na primeira pessoa, "não misturarei os gêneros", vocês poderiam entendê-la como um voto de obediência, a resposta dócil à injunção vinda da lei do gênero. Em vez de uma descrição constativa, vocês ouviriam uma promessa, uma palavra dada, este compromisso respeitoso: eu lhes prometo que não misturarei os gêneros e que, assim, fiel ao meu compromisso, serei fiel à lei do gênero pois ela me convida e me compromete de antemão, por ela mesma, a não misturar os gêneros. Em resposta ao apelo imperioso da lei, vou me comprometer a assumir minha responsabilidade.

A menos que, mais que um compromisso, trate-se aí de um contrassenso, de um desafio, de uma partida impossível. E se fosse impossível não misturar os gêneros? E se houvesse, alojada no próprio coração da lei, uma lei de impureza ou um princípio de contaminação? E se a condição de possibilidade da lei fosse o *a priori* de uma contra-lei, um axioma de impossibilidade que enlouqueceria o sentido, a ordem e a razão?

Agora há pouco propus uma alternativa entre duas interpretações. Isso não era, vocês suspeitam, para que eu parasse por aqui. A linha ou o traço que pareciam separar os dois *corpora* de interpretação são *igualmente* afetados por uma perturbação essencial que, por ora, deixo que vocês qualifiquem de todas as formas que desejarem: divisão interna do traço, impureza, corrupção, contaminação, decomposição, perversão, deformação, até mesmo cancerização, proliferação generosa ou degenerescência. Todas essas "anomalias" perturbadoras estão engendradas, são sua lei comum, a condição ou a instância que elas compartilham, por *repetição*. Poder-se-ia dizer que por *citação* ou por narrativa³, contanto que o uso restrito dessas duas palavras não venha justamente nos lembrar da ordem do gênero estrita. Uma citação em sentido estrito implica todo tipo de convenções, de precauções e de protocolos contextuais no modo de reiteração, de signos codificados — como as aspas ou outros artifícios tipográficos, no caso da citação por escrito. O mesmo ocorre, sem dúvida, com a narrativa enquanto forma, modo ou gênero do discurso, e até mesmo como tipo literário (voltarei a isso). E mesmo nesse uso *stricto sensu* das palavras *citação* e *narrativa*, a lei que o protege está antes de tudo e intimamente ameaçada por uma contra-lei que a constitui, a torna possível, a condiciona, e se torna por esse meio inabordável e intransbordável, incontornável em razão das rebarbas deixadas nas aparas, sobre as quais nos deteremos logo mais. A lei e a contra-lei intimam-se e delatam-se mutuamente nesse processo. Não teríamos nada com que nos inquietar se estivéssemos rigorosamente seguros de poder discernir com todo rigor entre uma citação e uma não-citação, uma narrativa e uma não-narrativa, uma repetição na forma de um ou do outro.

Não vou me dedicar a demonstrar, considerando que seja sempre possível, o porquê de vocês não poderem decidir de imediato se as frases com as quais abri essa fala e marquei esse contexto eram ou não repetições de tipo citacional; nem se elas eram ou não de tipo performativo; tampouco se elas eram todas duas, juntas, e sempre juntas, uma coisa ou outra. Pois talvez não tenha escapado à atenção de todos que, de uma repetição à outra, a relação entre os dois enunciados iniciais sem dúvida mudou. A pontuação foi ligeiramente modificada, do mesmo modo que o conteúdo da segunda proposição independente. Esse deslizamento quase imperceptível podia tornar, a princípio, independentes entre si as opções interpretativas que poderiam tê-los feito

³ No original, *ré-cit*. Aqui, Derrida joga com a palavra *récit*, que em francês significa narrativa; relato; história. (N. do T.)

escolher uma ou outra, ou uma e a outra dessas duas frases. Seguir-se-ia uma combinação de possibilidades muito rica que, para não extrapolar meu tempo de fala e para respeitar a lei do gênero e do colóquio, me abstenho de esmiuçar. Presumo simplesmente que exista uma certa relação entre o que acabou de se passar e a origem da literatura, tanto quanto sua origem primeira ou sua interrupção, para citar um de nossos anfitriões, Philippe Lacoue-Labarthe.

Ao me autorizar provisoriamente essa suposição, fecho o ângulo sob um ponto de vista, limito-me a uma espécie de espécie do gênero "gênero". Vou me ater a esse gênero do gênero, o qual se supõe geralmente, e sempre de maneira um pouco precipitada, que ele não pertence à natureza, à *physis*, mas sim à *tekhne*, às artes e, mais estritamente ainda, à poesia, mais especificamente à literatura. Mas, ao mesmo tempo, me autorizo a pensar que, ao me limitar assim, eu nada excluo, ao menos em princípio e por direito, as relações aqui não sendo mais de extensão, de indivíduo exemplar à espécie, de espécie a gênero, ou de gênero de gênero ao gênero em geral, mas sim, como veremos, totalmente diferentes. A exemplaridade se esvai definitivamente junto com todo o *enigma* — noutras palavras, como indica a palavra *enigma*, a narrativa —, que trabalha a lógica do exemplo.

Antes de chegar à prova de um determinado exemplo, tentarei formular, da maneira mais elíptica, econômica e formal possível, o que chamarei de a lei da lei do gênero. Ela é justamente um princípio de contaminação, uma lei de impureza, uma economia *parasitária*. No código da teoria dos conjuntos, se me transportasse para ela ao menos em termos figurados, falaria de uma espécie de *participação sem pertencimento*. O traço que marca o pertencimento aí se divide, sem falta, a borda do conjunto acaba formando, por invaginação, um compartimento interno maior que o todo, as consequências dessa divisão e desse transbordamento restando tão singulares quanto inimitáveis.

Para demonstrar isso, vou me ater às generalidades mais pobres, mas gostaria de justificar o máximo possível essa carência ou ascetismo inicial. Por exemplo, não vou me envolver no debate apaixonante da poética sobre a teoria e da história da teoria dos gêneros, sobre a história crítica do conceito de gênero desde Platão até nossos dias. Primeiro porque temos hoje à disposição trabalhos marcantes, aos quais muito foi acrescentado recentemente, quer se trate do material ou das análises críticas. Estou pensando aqui particularmente nas publicações da *Poétique*, em seu número intitulado

Gêneros (32), e seu ensaio de abertura, de autoria de Genette, "*Genres, 'types', modes*" (1977). Por outro lado, *L'Absolut Littéraire*⁴ (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978) teria lugar nesse contexto, e tudo o que estou colocando em pauta aqui talvez tenha o mesmo lugar que o de uma modesta anotação às margens desse grande livro, que suponho ser lido constantemente. Poderia também justificar minha abstinência em vista da embriaguez terminológica, assim como da exuberância taxonômica as quais, de maneira não fortuita, deram lugar aos debates desse gênero. Sinto-me totalmente impotente para dominar *essa* proliferação — e não só por uma questão de tempo. Em vez disso, invocarei *dois motivos* fundadores para justificar minha atenção a pobres generalidades preliminares à margem dessa problemática.

A que se referem, essencialmente, esses dois motivos? Em sua fase mais recente, e isso está ilustrado sobretudo nas proposições de Genette, o eixo mais crítico levou a uma releitura de toda a história da teoria dos gêneros, identificando — e deve-se ressaltar, apesar da negação inicial, corrigindo — dois tipos de desconhecimento ou de confusão. Por um lado, e esse é o primeiro motivo de minha abstenção, ao atribuir a Platão e Aristóteles aquilo que não lhes cabia ou que eles teriam até mesmo recusado, nós certamente deturpamos, lembra Genette, mas deturpamos quase sempre por meio de uma *naturalização*. Segundo um processo clássico, consideramos naturais estruturas ou formas típicas cuja história é o menos natural possível, e que, muito ao contrário, é complexa, heterogênea. Nós as tratamos como *naturais*, tendo em conta todo o campo semântico dessa palavra difícil, e vocês sabem como ele é aberto, visto que se estende até a expressão "língua natural", onde é consenso opor língua natural apenas a língua formal ou língua artificial, sem que isso implique que a língua dita natural seja uma simples produção física ou biológica. Genette insiste bastante nessa naturalização dos gêneros: "A história da teoria dos gêneros está toda marcada por esquemas fascinantes que *enformam e deformam a realidade*⁵ tantas vezes heteróclita do campo literário e pretendem descobrir um "sistema" natural onde é construída uma simetria factícia com abundante recurso de janelas falsas" (1979, p. 408).

Naquilo que ela tem de mais eficaz e mais legítimo, esta leitura crítica da história (e) da teoria dos gêneros fundamenta-se numa oposição entre natureza e história e, em geral, como assinala a alusão a uma construção artificial ("... onde é construída uma

⁴ Em português, O Absoluto Literário. (N. do T.)

⁵ Grifo de Derrida (N. do T.)

simetria factícia ..."), fundamenta-se numa oposição entre a natureza e a série de todas as suas outras. Uma oposição como essa parece ser evidente, nunca sendo questionada dentro dessa perspectiva crítica. E mesmo que *ela* o tivesse sido, ainda que discretamente, numa passagem que tivesse me escapado, é certo que essa suspeita pouco visível não teria tido efeito algum sobre a organização geral da problemática. Isso não limita o interesse ou a fecundidade de uma leitura como a de Genette. Mas o espaço continua aberto a questões preliminares acerca de suas pressuposições, aberto a questões sobre as bordas, onde ele começa a se amarrar ou a se fechar. É a forma dessas bordas que me prenderá. Não se tratará aqui desses pressupostos gerais cujo número é sempre aberto e indeterminável para qualquer que seja a interpretação crítica. Mas sim, de forma mais restrita, da relação da natureza à história, da natureza a seus outros, *quando se trata precisamente do gênero*.

Consideremos o conceito mais geral de gênero, no traço mínimo que o constitui de modo permanente por toda a variedade de seus tipos e todos os regimes de sua história: ele se fende e se defende com toda sua energia contra uma oposição simples e advinda da natureza e da história, bem como da natureza e de todos seus outros (*tekhne, nomos, thesis*; e depois *espírito, sociedade, liberdade, história* etc.). Entre a *physis* e seus outros, o *genos* certamente situa um dos locais privilegiados do processo e nele sem dúvida se concentra a maior obscuridade. Para isso, não é necessário mobilizar a etimologia e pode-se muito bem compreender *genos* como nascimento, e nascimento tanto como potência generosa de criação ou de geração — *physis* mais precisamente —, quanto como raça, pertencimento familiar, segundo a genealogia classificatória ou a classe, a faixa etária (geração) ou a classe social. Não impressiona que, na natureza e na arte, o gênero (conceito por essência classificatório e genealógico-taxonômico) engendre ele próprio tantas vertigens classificatórias quando se trata de classificá-lo e de situar, num conjunto, o princípio ou o instrumento classificatório. Como a própria classe, o princípio do gênero é inclassificável, ele anuncia o fim do fim; noutras palavras, do *classicum*, daquilo que permite clamar (*calare*) as ordens e organizar as multiplicidades numa nomenclatura. *Genos* indica portanto o lugar, o agora ou nunca da reflexão mais necessária sobre a "dobra" — que é tão histórica quanto natural no sentido clássico desses dois termos — que relaciona o *phuein* a ele mesmo. O *phuein* se relaciona consigo mesmo através de outros que talvez não se voltem mais para ele segundo a lógica arbitrária, crítica, oposicional, e até mesmo dialética que marcou época, mas segundo o traço de um

contrato completamente outro. No Direito, essa reflexão é um pré-requisito absoluto sem o qual a abordagem histórica teria dificuldades em se legitimar. Por exemplo, a época romântica, aquela figura poderosa acusada no processo instruído por Genette (visto que ela teria reinterpretado o sistema de modos num sistema de gêneros), não é mais uma simples época e não pode mais ser inscrita como um momento ou uma etapa situada no trajeto de uma "história", cujo conceito estaria para nós assegurado. O Romantismo, se algo como tal deixa-se identificar assim, é também a repetição geral de todas as dobras que nelas mesmas relacionam, aproximam e dividem também a *physis* ou o *genos* através do gênero, de todos os gêneros do gênero, da mistura do gênero que é "mais que um gênero", do excesso de gênero, do excesso do gênero no que diz respeito a ele mesmo, seu transbordamento, seu agrupamento geral e sua dissolução.⁶ Um tal "momento" não é mais um simples momento *na* história e *na* teoria dos gêneros literários. Tratá-lo assim seria se expor e ainda assim se manter tributário — donde a estranha lógica — de alguma coisa que também constituiu um dos motivos românticos, a saber, a ordenação teleológica da história; o Romantismo obedece *simultaneamente* à lógica naturalizante e à lógica historicizante; e podemos ainda demonstrar que não nos livramos da herança romântica — ainda que desejemos e supondo que um tal livramento tenha algum interesse —, tanto que ainda queremos apelar à preocupação histórica e à verdade da produção histórica contra os abusos e as confusões naturalizantes. Este debate, poderíamos tentar demonstrar, resta ainda como uma parte ou um efeito do Romantismo.

Um segundo motivo me retém no limiar ou nas bordas de uma eventual problemática do gênero, do gênero como história e teoria da história e da teoria dos gêneros — em suma, um outro gênero. O que por ora é impossível decidir — impossível por razões que não creio que sejam acidentais e é precisamente isso que me interessa — é se o texto talvez exemplar que mais adiante proporei a vocês analisar se presta ou não à distinção entre *modo e gênero*. Pois bem, vocês sabem, Genette demonstra a necessidade rigorosa desta distinção; e a acusação maior de sua denúncia é "a confusão entre modos e gêneros" (1977, p. 417). Nela também as acusações mais graves pesam sobre o Romantismo, mesmo se "a reinterpretação romântica do sistema dos modos em um sistema de gêneros não é de fato nem de direito o epílogo de tão longa história" (p. 415).

⁶ A esse respeito, a nota 2 (p. 271) de *L'Absolut Littéraire* me parece, digamos, um pouco justa demais em sua rigorosa e honesta prudência.

Esta confusão teria, segundo Genette, encorajado ou servido à naturalização dos gêneros, projetando sobre eles um "privilegio de naturalidade que seria *legitimamente...* o dos três modos..." (p. 421). Conseqüentemente, essa naturalização "constitui esses arquigêneros como tipos ideais ou naturais, que não o são e nem podem sê-lo: não existem arquigêneros que escapem totalmente à historicidade *conservando ainda uma definição genérica*. Existem modos, por exemplo: a narrativa. Existem gêneros, por exemplo: o romance; a relação dos gêneros com os modos é complexa, e sem dúvida que ela não é, como sugere Aristóteles, de simples inclusão".⁷

Se decidi me manter aquém da demonstração de Genette, não é somente em razão desta certeza rapidamente obtida acerca da distinção entre natureza e história, mas também por causa do que ela implica no que diz respeito ao modo, à distinção entre modo e gênero. A definição do modo comporta algo de singular e interessante, vocês sabem, enquanto ela se mantém, segundo Genette, puramente formal. A relação com um conteúdo não tem pertinência alguma. Não é o caso do gênero. O critério de gênero e o critério modal são "absolutamente heterogêneos", diz Genette: "Cada gênero se definia essencialmente por uma especificação de conteúdo que nada prescrevia na definição do modo que ele suspendia." (1977, p. 417). Não creio que tenhamos que contestar este recurso à oposição da forma e do conteúdo; esta distinção entre modo e gênero, e minha proposta não é recusar o que quer que seja na demonstração de Genette. Podemos apenas nos perguntar o que pressupõe a legitimidade desta demonstração. Devemos também nos perguntar até que ponto ela pode nos ajudar a ler este ou aquele texto quando ele se comporta deste ou daquele jeito, com relação ao modo e ao gênero, e quando ele parece sagazmente escrito não dentro de seus limites, mas a respeito deles, com o fim de perturbar a ordem de seus limites. Por exemplo, os limites desse modo que seria, segundo Genette, a narrativa ("há modos, por exemplo: a narrativa"). Agora, o texto (talvez) exemplar ao qual chegarei daqui a pouco, eu não me apressaria em dizer que é uma "narrativa", vocês entenderão logo. A "narrativa" não é apenas um modo, e um modo praticado ou colocado à prova como impossível. Ela também é o nome de um tema, o conteúdo temático (mas não tematizável) de algo numa forma textual que tem *a ver* com um ponto de vista sobre o gênero, ainda que talvez ele não ressalte nenhum gênero; e talvez nem mesmo a literatura, caso ela, exaurindo-se em torno de

⁷ Este valor de *inclusão*, simples ou duplo, vai requerer nuances ou complicações na obra que retoma este artigo de 1977. Cf. G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 76 e seguintes.

modalizações sem gênero, confirmasse esta outra proposição de Genette: "Os gêneros são categorias propriamente literárias [ou estéticas], os modos são categorias que dependem da linguística, ou mais exatamente, de uma antropologia da expressão verbal." (1977, p. 418). De maneira muito singular, a narrativa sobre a qual falarei logo mais faz da impossibilidade da narrativa seu tema, seu tema ou seu conteúdo impossível, a um só tempo inacessível, indeterminável, interminável e inesgotável. E ele faz da palavra "narrativa" seu título sem título, a menção sem menção de seu gênero. Este texto, como tentarei mostrar a vocês, parece então feito, entre outras coisas, para *zombar de* todas as categorias estáveis da teoria e da história dos gêneros; para inquietar suas certezas taxonômicas, a distribuição de suas classes e as denominações controláveis de suas nomenclaturas clássicas. Texto destinado, ao mesmo tempo, a colocar essas classes em comparação ao instruir seu processo, ao dar seguimento ao processo da lei do gênero. Pois se a terminologia do judiciário me foi imposta com tanta frequência agora há pouco para falar desse caso, era para introduzir esse texto (talvez) exemplar e porque, e disso estou convencido, o direito e a lei aplicam-se a tudo isso.

Estas eram as duas razões principais pelas quais me mantereis à borda liminar da história (e) da teoria dos gêneros. Eis agora, muito rapidamente, a lei do *transbordamento*, de participação sem pertencimento, que eu anunciava agora há pouco. Para vocês, ela vai parecer pobre e até mesmo de uma abstração estupenda. Ela não diz respeito nem aos gêneros, nem aos tipos, nem aos modos em particular, nem a forma alguma na acepção estrita de seu conceito. Portanto, não sei nomear o campo ou o objeto submetido a essa lei. Talvez seja o campo sem limites de uma textualidade geral. Posso pegar cada uma das palavras da série (gênero, tipo, modo, forma) e decidir que ela valerá para todas as outras (todos os gêneros dos gêneros, tipos, modos, formas; todos os tipos de tipos, gêneros, modos, formas; todos os modos de modos, gêneros, tipos ou formas; todas as formas de formas, etc.). O traço comum a essas classes de classes é justamente a recorrência identificável de um traço comum a partir do qual deveríamos reconhecer o pertencimento à classe. Deve haver um traço ao qual se pode confiar para decidir que um determinado acontecimento textual, determinada "obra", acentua uma determinada classe (gênero, tipo, modo, forma, etc.). E portanto deve haver um código que permita julgar, graças a esse traço, o pertencimento a uma classe. Por exemplo (axioma muito pobre mas por isso mesmo pouco contestável): se um gênero existe (vamos usar o romance, visto que ninguém parece contestar sua qualidade de gênero), um código deve

fornecer um traço identificável e portanto idêntico a ele mesmo que autorize um texto a pertencer ou não a um determinado gênero, ou que acentue determinado gênero. Do mesmo modo, à parte a literatura ou as artes, se nos dispomos a classificar, devemos nos referir a um conjunto de traços identificáveis e codificáveis para decidir que isso ou aquilo, que tal coisa ou tal acontecimento pertencem a tal conjunto ou a tal classe. Isso parece trivial. Enquanto marca, um traço distintivo é sempre *notável a priori*. É sempre possível que um conjunto — que chamarei de texto, por razões essenciais, seja ele escrito ou oral — carregue em si próprio esse traço distintivo. Isso pode se produzir em textos que não são considerados num dado momento como literários ou poéticos. Um pronunciamento ou a tribuna livre de um jornal podem chamar a atenção por uma marca, mesmo que não seja uma menção explícita, "pronto, eu pertenço, como todos podem perceber, a esse tipo de texto a que chamamos pronunciamento ou artigo de jornal do gênero tribuna livre". Sempre é possível. Isso não os constitui *ipso facto* como "literatura", ainda que essa possibilidade, sempre em aberto e portanto sempre notável, instaure talvez a possibilidade do devir-literatura de todo texto. Por ora, isso não me interessa. O que me interessa é que, sempre possível para todo texto, para todo *corpus* de rastros, essa marca é absolutamente necessária e constitutiva àquilo que chamamos arte, poesia ou literatura. Ela assinala a emergência da *tekhné*, que nunca tarda. Essa é a questão axiomática que coloco para vocês discutirem: pode-se identificar uma obra de arte, qualquer uma e particularmente uma obra de arte discursiva que não carregue a marca de um gênero e que não a sinalize, resalte ou chame a atenção para ela de forma alguma? Vou estabelecer dois pontos a esse respeito. 1. Pode-se tratar de vários gêneros, de uma mistura de gêneros ou do gênero total, do gênero "gênero" ou do gênero poético ou literário como gênero dos gêneros. 2. Essa marca pode adquirir um grande número de formas e destacar tipos muito diversos. Não se trata necessariamente de uma "menção" do tipo que lemos sob o título de alguns livros: romance, narrativa, teatro. A marca de pertencimento não passa necessariamente pela consciência do autor ou do leitor, mesmo que ela o faça com frequência. Ela pode também contradizer essa consciência ou fazer com que a "menção" explícita minta, pode torná-la falsa, inadequada ou irônica segundo todos os tipos de figuras sobredeterminantes. Enfim, esse traço de marcação não é necessariamente um tema ou um compósito temático da obra, ainda que em geral, e mesmo antes daquilo a que chamamos a "modernidade", tenhamos feito dele um tema tratado em abundância e tenhamos brincado com esse pertencimento a um ou vários

gêneros, como o fizemos com todos os traços que marcam esse pertencimento. Se não for um abuso dizer que um traço assim se faz notar em todo *corpus* estético, poético ou literário, então eis o paradoxo, eis a ironia, que não se reduz a uma consciência ou a uma atitude: esse traço suplementar e distintivo, marca do pertencimento ou da inclusão, não acentua nenhum gênero e nenhuma classe. A marca de pertencimento não pertence. Ela pertence sem pertencer e o "sem" que relaciona pertencimento a não-pertencimento parece apenas o tempo sem tempo de um piscar de olhos. O piscar de olhos fecha, mas por pouco, um instante entre os instantes, e o que fecha são justamente os olhos, a vista, a luz. Mas sem o lapso, ou o intervalo de um piscar de olhos, nada viria à luz. Para formular da maneira mais simplória, mais básica, no entanto a mais apodíctica, a hipótese que submeto para a discussão de vocês seria a seguinte: um texto não *pertenceria* a gênero algum. Todo texto *faz parte* de um ou mais gêneros, não há texto sem gênero, sempre há o gêneros e os gêneros, mas esta participação nunca é um pertencimento. E isso não por causa de um transbordamento de riqueza ou de livre produtividade, anárquico e inclassificável, mas devido a um *traço* de participação em si, do efeito de código e da marca genérica. Ao se marcar com um gênero, um texto se demarca. Se a marca de pertencimento pertence sem pertencer, participa sem pertencer, *a menção de gênero simplesmente não faz parte do corpus*. Tomemos o exemplo da menção "romance". Ela deve ser marcada de uma maneira ou de outra, mesmo que não seja sob a forma explícita da menção em subtítulo e mesmo que ela seja enganosa ou irônica. Essa menção não é romanesca, ela não faz, por completo, parte do *corpus* que ela designa. Mas ela também não é simplesmente estranha a ele. Mas esse *topos* singular instaura dentro e fora da obra, em sua borda, uma inclusão e uma exclusão no que diz respeito ao gênero em geral, a uma classe identificável em geral. Ele agrega o *corpus* e, ao mesmo tempo, no mesmo piscar de olhos, ele impede que eles se fechem, que se identifiquem com ele mesmo. Este axioma de não fechamento ou de incompletude cruza nele a condição de possibilidade e a condição de impossibilidade de uma taxonomia. Essa inclusão e essa exclusão não restam exteriores uma em relação à outra, elas não se excluem, mas elas não são mais imanentes ou idênticas uma à outra. Elas não formam nem um nem dois. Elas formam aquilo que chamarei de a *cláusula do gênero*, cláusula que indica ao mesmo tempo o enunciado jurídico — a menção fazendo as vezes de Direito e de texto de lei — mas também o fechamento, a clausura que se exclui daquilo que ela inclui (poderíamos falar também sem piscar de olhos de uma eclusa de gênero). A cláusula ou a eclusa do gênero

desclassifica aquilo que ela permite classificar. Ela anuncia o fim da genealogia ou da generalidade as quais gerou. Levando à morte o que ela própria criou, forma uma estranha figura, uma forma sem forma, mantém-se quase invisível, não vê a luz ou não se dá à luz. Sem ela não há nem gênero nem literatura mas, desde que haja esse piscar de olhos, esta cláusula ou esta eclusa de gênero, no instante mesmo em que ali se entranha um gênero ou uma literatura, a degenerescência terá começado; o fim tem início.

O fim tem início é uma citação. Talvez uma citação. Eu a teria extraído desse texto que me parece se apresentar como exemplo, como um exemplo dessa figura infigurável da oclusão.

É sobre isso que gostaria de falar com vocês agora, não o chamarei pelo seu nome de gênero ou de modo. Não enunciarei esse drama, essa epopeia, esse romance, essa novela ou essa narrativa, muito menos essa narrativa. Todos esses nomes de gênero ou de modo seriam muito bem e muito mal suportados por este que não é nem um livro propriamente dito, e que foi publicado em 1973 sob a forma editorial de um livreto de 32 páginas com o título *La folie du jour*⁸. Nome do autor: Maurice Blanchot. Para falar dela, vou chamar essa coisa de "a loucura do dia", seu nome próprio, aquele que carrega em sua identificação civil e sob o qual temos o direito de identificá-la e de classificá-la a partir da data de depósito legal na Biblioteca Nacional. Podemos fazer um número infinito de leituras a partir de *La folie du jour*. Fiz algumas tentativas e farei ainda mais algumas sob outro ponto de vista. O *topos* da vista, da cegueira e do *ponto-de-vista* está inscrito e atravessa a obra segundo um tipo de revolução permanente que cria ou virtualmente dá à luz pontos de vista, de voltas, de versões e reversões cuja soma resta necessariamente não contável e o resultado impossível. As retiradas, as racionalizações, os somatórios que eu deveria fatalmente propor exporiam portanto uma violência injustificável. Uma seletividade brutal e impiedosamente empobrecedora se imporá a mim, a nós, em nome de uma lei que *La folie du jour*, por sua vez, já acusou, prevendo até a cena quase policialesca para onde a preocupação com a competência talvez nos conduza.

O que vou exigir de *La folie du jour*? Que responda, que testemunhe, que diga o que tem a dizer com relação à lei do gênero ou à lei do modo, mais precisamente com

⁸ Em português, A Loucura do Dia. (N. do T.)

relação à lei da narrativa, a qual acabamos de nos lembrar que é isso e não aquilo; um modo e não um gênero.

Sobre a capa, sob o título, nenhuma menção de gênero. Neste lugar tão singular que não pertence nem ao título nem ao subtítulo, nem simplesmente ao corpo da obra, o autor não inscreveu — como fez mais de uma vez em outros lugares — a menção "narrativa" ou "romance", talvez (mas talvez apenas) subsumindo os dois de forma errada, diria Genette, sob a categoria única de gênero. Acerca dessa menção que figura em outros lugares, e que aqui parece estar ausente, direi apenas duas palavras.

1) Por um lado, ela não envolve ninguém. Nem o leitor, nem o crítico, nem o autor acreditam que o texto precedido por essa menção está em conformidade com a definição estrita, normal, normatizada ou normativa do gênero; em conformidade com a lei do gênero ou do modo. A confusão, a ironia, a passagem convencional a uma outra definição (em nome de que proibi-la?), a busca de um efeito suplementar podem levar à intitulação de *romance* ou *narrativa* aquilo que na verdade, ou segundo uma verdade do passado, não seria nem uma coisa nem outra. *A fortiori*, se as palavras *narrativa*, *romance*, *cine-romance*, *teatro completo* ou seja lá o que for, *literatura*, não estão mais no lugar convencional da menção ao gênero, mas — como aconteceu e acontecerá ainda (em breve) no lugar e na função do próprio título — integram o nome próprio da obra.

2) Ocorreu mais de uma vez a Blanchot modificar a menção de gênero, de uma versão a outra ou de uma edição a outra. Por não poder abordar aqui todos os aspectos deste problema, citarei apenas o exemplo da menção "narrativa" apagada de uma versão para a outra de *L'arrêt de mort*⁹, ao mesmo tempo em que um determinado epílogo foi separado da sequência da dupla narrativa (se pode-se dizer assim) que constitui esse livro. Esse apagamento da "narrativa" se mantém, ele deixa um rastro inscrito e arquivado, um efeito de relevo suplementar cuja identificação não é fácil. Não posso me demorar nesse assunto, não mais do que na distribuição muito atenta e diferenciada das menções "narrativa" e "romance" de uma obra narrativa à outra, não mais do que na questão sobre saber se Blanchot distinguia aí a menção de gênero e a menção de modo, não mais do que a todo o discurso de Blanchot sobre a diferença entre a voz narradora e a voz narrativa que, com certeza, é algo diferente de um modo. Ressalto apenas o seguinte: no exato momento em que aparece a primeira versão de *L'arrêt de mort*

⁹ Em português, Pena de Morte. (N. do T.)

contendo a menção "narrativa", a primeira versão de *La folie du jour* é publicada com um outro título sobre o qual falarei mais adiante.

La folie du jour não traz nenhuma menção a gênero ou a modo. Mas a palavra "narrativa" aparece pelo menos quatro vezes nas últimas duas páginas, e para dar nome ao tema, ao sentido ou à história, ao conteúdo ou a uma parte do conteúdo de *La folie du jour*, de todo modo em seu processo e sua aposta decisivos. É uma narrativa sem tema nem causa que lhe vem de fora; contudo, ela é sem interioridade. É a narrativa de uma narrativa impossível cuja "produção" traz aquilo que acontece, ou, no mais, aquilo que resta. Mas a narrativa não o narra, não se relaciona a isso como a um referente exterior, mesmo que tudo permaneça estranho, fora dos limites. E não posso nem menos contar a história de *La folie du jour*, pois ela trata justamente da possibilidade e da impossibilidade de contar uma história. Entretanto, para deixar o mais claro possível, em nome da luz, ou seja, (isso é o que veremos) em nome da lei, vou assumir o risco calculado de pôr em ordem o desenrolar ou o enrolar deste texto, sua revolução permanente cuja função é desafiar toda a ordem. Eis então: aquele que diz "eu" — e que por fim nos "diz", diz a seus inquisidores que ele não chega a se constituir como narrador (não necessariamente no sentido literário do termo), que ele não consegue se identificar muito com ele mesmo, não consegue se guardar na memória para montar a história e a narrativa que exigem dele, que os representantes da sociedade e da lei requerem dele — aquele que diz "eu", mas não chega a dizer "eu", parece contar, depois de se apresentar de um modo que desafia todas as normas da apresentação de si, o que aconteceu com ele, ou melhor, o que quase aconteceu com ele: quase perdeu a visão após um acontecimento traumático e, provavelmente, de uma agressão. Digo "provavelmente" porque toda *La folie du jour* estremece de modo discreto, porém terrivelmente eficiente, todas as seguranças sobre as quais construímos o discurso. Inicialmente o valor do acontecimento, da realidade, da ficção, do aparecimento, etc., tudo vai sendo englobado na polissemia disseminada e louca do "dia", da palavra "dia", que aí já não posso mais considerar. Tendo quase perdido a visão, recolhido numa espécie de instituição médico-social, ele está sob a supervisão dos médicos, entregue à autoridade desses especialistas, que são também representantes da lei; médicos legistas que exigem dele, e desde o princípio, ao que parece, em seu próprio interesse, que ele testemunhe aquilo que iria acontecer com ele, a fim de que a justiça seja feita. Sua narrativa fiel dos acontecimentos deveria fazer jus à lei. A lei exige uma narrativa.

Pronunciada quatro vezes nos três últimos parágrafos de *La folie du jour*, a palavra "narrativa" não parece designar um gênero literário, mas sim um determinado tipo ou modo de discurso. De fato é o que parece. Tudo parece realmente se dar como se a narrativa — a questão, ou melhor, a exigência de narrativa, a resposta e a não resposta à exigência — estivesse em cena e representasse um dos temas, objetos, desafios de um texto mais amplo. *La folie du jour*, cujo gênero seria de outra ordem e em todo caso faria a narrativa transbordar em toda sua generalidade, bem como em toda sua genericidade. A narrativa não cobriria essa generalidade genérica do *corpus* literário intitulado *La folie du jour*. Ou, então, estaríamos convidados a não nos fiarmos muito nessa aparência e, desestabilizados em nossa certeza por uma alusão que "eu" faço num dado momento: aquele que diz "eu", e que não é necessariamente um narrador e não necessariamente o mesmo o tempo todo, percebe que os representantes da lei, aqueles que exigem dele uma narrativa em nome da lei, o tratam e o consideram, em sua identidade pessoal e civil, não apenas como um homem "instruído" (e um homem instruído, eles lhe dizem com frequência, deve poder falar e contar, é um sujeito competente, que deve saber encadear uma história dizendo "eu" e como as coisas aconteceram "exatamente"), mas também como um escritor. Um escritor e um leitor, um rato de "biblioteca", o leitor desta narrativa. Isso não é razão suficiente, mas, de todo modo, é um primeiro indício para nos levar a pensar que a narrativa requerida não permanece simplesmente estranha à literatura nem mesmo a um gênero literário. Mas não nos contentemos com essa suspeita. Consideremos a possibilidade da inclusão de uma estrutura modal num *corpus* mais vasto, mais geral, seja ele literatura ou não, e que apresente ou não um gênero. Uma tal inclusão coloca problemas de borda, de linha de demarcação e de transbordamento que não ficam sem dobra.

Que dobra? Segundo qual dobra e qual figura de dobra?

Eis aqui os três últimos parágrafos. Eles têm um tamanho desigual entre si, e o último ocupa quase que só uma linha:

Exigiram de mim: "Conte-nos como as coisas se passaram "exatamente". — Uma narrativa? Comecei: Não sou nem sábio nem ignorante. Conheci alegrias. Isso é dizer muito pouco. Conte-lhes a história inteira enquanto eles ouviam com interesse, ao que parece, pelo menos no começo. Mas o fim foi para todos eles uma surpresa. "Depois desse preâmbulo, eles disseram, o senhor deve chegar aos fatos". Como isso! a narrativa tinha terminado.

Tive que reconhecer que eu não seria capaz de fazer uma narrativa com esses acontecimentos. Eu tinha perdido o rumo da história, isso acontece em muitas doenças. Mas essa explicação só os tornou ainda mais exigentes. Eu percebi então pela primeira vez que eles eram dois, que essa distorção do método tradicional, mesmo que se explicasse pelo fato de um ser especialista da visão e o outro especialista em doenças mentais, dava constantemente à nossa conversa o caráter de interrogatório autoritário, vigiado e controlado por uma regra rígida. Nem um nem outro, é verdade, eram policiais. Mas sendo dois, e por causa disso eles eram três, e esse terceiro mantinha-se firmemente convencido, tenho certeza disso, de que um escritor, um homem que fala e raciocina com distinção, é sempre capaz de contar os fatos de que se lembra.

Uma narrativa? Não, nada de narrativa, nunca mais.

No primeiro desses três parágrafos que acabei de citar, o que ele diz começar depois da palavra "narrativa", seguido por um ponto de interrogação ("uma narrativa?" - subentende-se: eles querem uma narrativa, é uma narrativa que eles exigem, então? "Eu comecei..."), nada mais é do que a primeira linha da primeira página de *La folie du jour*. São as mesmas palavras, na mesma ordem, mas não é uma citação em sentido estrito porque, sem as aspas, ela começa ou recomeça uma *quasi*-narrativa que vai novamente engendrar toda a sequência que compreende esse novo ponto de partida, etc. O que vem depois da palavra "narrativa" e seu ponto de interrogação, o que propicia o início da narrativa extorquido pelos representantes da lei, essas primeiras palavras ("Eu não sou nem sábio nem ignorante...") marcam portanto um desmonte impensável, irrepresentável, não situável na ordem linear de uma sucessão, numa sequencialidade espacial ou temporal, numa topologia ou cronologia objetivas. Vemos, sem ver, lemos a ruína da borda superior ou da borda inicial de *La folie du jour* desenvolvida segundo a ordem "normal", aquela que rege a lei comum, a convenção editorial, o direito positivo, o regime da competência na nossa cultura logo-alfabética, etc. De repente, essa borda superior ou inicial, o que chamamos de primeira linha de um livro, forma um bolsão no interior do *corpus*. Ela toma a forma de uma *invaginação* por meio da qual o traço da primeira linha, a "*borderline*" se vocês quiserem, divide-se ao mesmo tempo em que se mantém a mesma e, no entanto, atravessa o *corpus* que ela margeia. A "narrativa" que ele diz começar no final, por requisição legal, não é outra senão aquela que começou a partir do início de *La folie du jour* e pela qual, então, ele diz que vai começar, etc. E ela é sem começo nem fim, sem conteúdo e sem borda. Só há conteúdo sem borda, e só há borda sem conteúdo. A inclusão (ou a oclusão, a invaginação não oclusiva) é interminável, é

uma análise da narrativa que só pode girar em círculos, irrefreável, inenarrável e insaciavelmente repetida — mas terrível para aqueles que em nome da lei requerem que reine a ordem na narrativa e que desejam saber, com toda a competência exigida, como a coisa ocorreu "exatamente". Pois se "eu" ou "ele" continuasse a contar o que ele contou, ele não terminaria nunca de voltar a esse ponto e recomeçar a começar, ou seja, recomeçar por um fim que precede o início. E do ponto de vista do espaço-tempo objetivo, o ponto onde ele se detém é absolutamente inassinalável ("Contei-lhes a história toda..."), visto que não há história "toda" fora daquela que assim se interrompe.

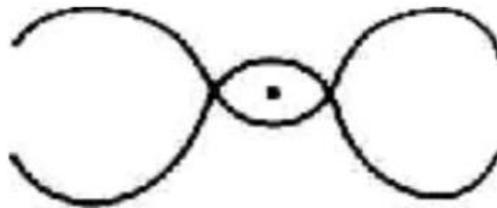
A essa "primeira" invaginação da borda superior vai corresponder, ao atravessá-la, uma invaginação da borda inferior. A "última linha" retoma a questão colocada *antes* de "eu comecei" ("Uma narrativa?") e exprime a resolução ou a promessa, o compromisso de não fazer mais uma narrativa. Como se ele já o tivesse feito! E contudo, sim (sim e não), houve uma narrativa. A última palavra, então: "Uma narrativa? Não, nada de narrativa, nunca mais." Era impossível definir se o acontecimento narrado e o acontecimento da narrativa em si realmente aconteceram. Impossível definir se houve narrativa, pois aquele que mal chega a dizer "eu" e a se constituir como narrador narra que não terá podido contar — e o quê, exatamente? tudo, até a exigência de narrativa, etc.; e se a decisão assegurada, garantida, é impossível, é claro que só resta decidir sem contenção, sem borda; comprometer-se, atuar, afirmar, deixar sua chance para a sorte. Também é impossível decidir se a promessa "Não, nada de narrativa, nunca mais." faz ou não faz parte da narrativa. Ela faz parte oficialmente de *La folie du jour*, mas não necessariamente da narrativa ou do simulacro de narrativa. Seu traço divide-se ainda em uma borda interna e uma borda externa. Ele repete — sem citar — a pergunta aparentemente feita antes (Uma narrativa?), da qual podemos dizer, nessa revolução permanente da ordem, que ela a sucede, a dobra ou a reitera antes de tudo. Forma-se então aqui uma outra boca, ou uma outra argola invaginante. Dessa vez, é a borda inferior que forma uma bolsa para entrar no corpo e para passar por cima da linha de invaginação da linha superior ou inicial. Isso desenharia uma *dupla invaginação quiasmática das bordas*:

A- "Eu não sou nem sábio nem ignorante..."

B- "Uma narrativa? Comecei:

A' Eu não sou nem sábio nem ignorante..."

B' "Uma narrativa? Não, nada de narrativa, nunca mais."



O *Eu* de "Eu comecei" parece carregar toda a responsabilidade da narrativa, ao menos da narrativa que se pode considerar como *incluída* e que entretanto torna-se muito maior do que aquilo que aparentemente a contém. *Eu* figura o início, o próprio ato de iniciar, lembrando, ao mesmo tempo, que ele se encontra *en arkhè*, no início, na primeira palavra do livro: "Eu não sou nem sábio nem ignorante". É a ele, a mim, a *Eu*, que é exigido a um só tempo começar e repetir, fazer a relação entre os fatos, e, enfim, assumir suas responsabilidades. Mas para fazer a relação entre os fatos, ele começa uma relação que narra uma outra relação, na qual o *Eu* está compreendido. Por outro lado, aqui figurado como um ponto, um olho, um ponto de vista no esquema que acabei de desenhar, *Eu* parece não pertencer à linha das duas narrativas que nunca devem ser envolvidas e recortadas. A decisão inaugural de responder à exigência de "começar" a narrativa não pertence à narrativa, não mais do que, no fim do livro, a resolução inversa "Não, nada de narrativa, nunca mais", que parece nada citar, também não pertence. "Eu comecei" e "Não, nada de narrativa, nunca mais" poderiam então assemelhar-se a compromissos *quasi transcendentais* da narrativa, ainda que de modos diferentes, mas igualmente exteriores ao conteúdo da narração em si. O primeiro descreve ou constata, no passado, uma espécie de performance: eu começo, eu comecei. O outro enuncia, de um modo mais manifestamente performativo, no presente, uma decisão que compromete o futuro. A decisão de começar e, em seguida, interromper para sempre a relação, de tomar essa ou aquela responsabilidade diante da exigência de narrativa, eis o que viria dismantelar a teia de um texto narrativo no momento em que ele tende a se enredar indefinidamente em torno de si mesmo. Foi de fato necessário começar e pôr fim, mesmo que eu comece pelo fim, se "o fim começa".

Seria assim tão simples? E tão apaziguador, no fundo, como sempre pode ser a pureza de um ato transcendental ou performativo? É verdade que as duas resoluções parecem inaugurais, e que o próprio final tem a forma de uma decisão inaugural que vem espontaneamente interromper qualquer encadeamento possível. Mas essas duas

resoluções logo transformam-se em *momentos de passagem* dentro da narrativa geral intitulada *La folie du jour*. Se depois de "Eu comecei: eu não sou nem sábio nem ignorante..." o simulacro de repetição seguisse segundo sua própria lógica e necessidade interna de seu movimento, girando infinitamente em torno de si mesmo, o "Eu comecei" e o "Não, nada de narrativa, nunca mais" se encontrariam invariavelmente inscritos, encadeados, retomados na trama geral, na citação e na narração, na loucura de uma ficção que nenhuma decidibilidade pode interromper em definitivo. "Eu comecei..." e "Não, nada de narrativa, nunca mais" pertencem à sequência, à *consequência* do texto que eu começo a citar. Eles são, se pode-se assim dizer, *implicitamente citados*, re-implicitados nesse singular *continuum*. Nada de desmantelamento, nunca mais entre A, B, A', B', nem mesmo no interior de B e B', entre a pergunta e a resposta.

É impossível, então, decidir se houve acontecimento, narrativa, narrativa de acontecimento ou acontecimento de narrativa. Impossível suspender as linhas de borda simples desse *corpus*, desta elipse que se anula sem cessar em sua própria expansão. Para se redobrar sobre esta consequência na ordem da poética, como falar aqui com todo rigor de uma narrativa enquanto modo determinado incluído num *corpus* mais geral ou simplesmente relacionado, em sua determinação, com outros modos? É difícil até relacioná-lo a algo diferente de si mesmo. Tudo e nada é narrativa, a saída para fora da narrativa permanece *dentro* da narrativa de um modo *não inclusivo*, e essa estrutura é tão pouco dialética que ela inscreve a dialética na elipse da narrativa. Tudo e nada é narrativa, e a relação entre essas duas proposições, a estranha conjunção da narrativa ao sem narrativa, nunca saberemos se ela pertence ou não à ordem da narrativa. O que acontece quando a borda forma uma frase?

Diante desse tipo de dificuldades, das quais não podemos aqui desenvolver as consequências ou implicações, podemos ficar tentados a recorrer ao direito, à lei que rege a identificação de um *corpus*. Podemos ficar tentados a argumentar da seguinte maneira: todos esses problemas insolúveis de delimitação se colocam "no interior" de um livro classificado como obra de literatura ou de ficção literária. De acordo com essas normas jurídicas, esse livro tem um começo e um fim que não deixam brecha para indecisões. Este livro tem um início e um fim determináveis, um título, um autor, um editor; esse livro chama-se *La folie du jour*, eis aqui sua primeira palavra, sobre esta página que aponto, eis aqui seu ponto final, perfeitamente situável no espaço objetivo, etc. E todas as transgressões sofisticadas, todas as subversões infinitesimais que fascinam vocês só são

possíveis dentro desse invólucro, do qual elas têm uma necessidade essencial para se produzir. E mais, no interior desse espaço normatizado, eu prossigo, a palavra "narrativa" não dá nome a uma operação ou a um gênero literário, mas sim a um modo discursivo em uso, quaisquer que sejam os consideráveis problemas de estrutura, de demarcação, de teoria dos conjuntos, de todo e de parte, etc., que ela insere nesse *corpus* dito literário.

Tudo isso é verdade. Mas em sua própria pertinência, essa objeção só pode convencer — e, por exemplo, salvar a determinação modal da narrativa — ao se referir a normas jurídicas extra-literárias, e até mesmo extra-linguísticas. A objeção clama pela lei e lembra que a subversão de *La folie du jour* precisa da lei para se produzir. Donde a objeção reproduz e executa a demonstração encenada em *La folie du jour*: na narrativa intimada, comandada pela lei, mas também, como veremos, comandante da lei, requerendo e a produzindo, por sua vez. Logo, toda a cena crítica da competência com a qual estamos comprometidos faz *parte* de *La folie du jour*: todo e parte, tudo é parte.

E isso é só o começo. Eu poderia ter começado por aquilo que se assemelha ao começo absoluto, na ordem jurídico-histórica desta publicação. O que chamamos corriqueiramente de primeira versão de *La folie du jour* não era um livro. Publicada na revista *Empêdocte* (nº 2, maio 1949), tinha um outro título e até mesmo vários outros títulos. Na capa da revista, logo abaixo, lê-se:

Maurice Blanchot

Uma narrativa?

O ponto de interrogação desaparece em seguida por duas vezes. A princípio, quando o título é reproduzido no sumário no interior da revista:

Maurice Blanchot

Uma narrativa

Em seguida, acima da primeira linha:

Uma narrativa

por Maurice
Blanchot

Vocês seriam capazes de decidir se esses títulos anteriores e arquivados são um só título, se são títulos de um mesmo texto, se são títulos da narrativa (como modo impraticável de outra forma no livro) ou o título de um gênero? Mesmo que, neste último caso, houvesse confusão, uma confusão dessa ordem levanta questões que estão justamente colocadas em prática em *La folie du jour*. Essa prática permite desnaturalizar ou desconstituir tanto a oposição natureza/história quanto a oposição modo/gênero.

A que se referem as palavras de "Uma narrativa" em suas múltiplas ocorrências e pontuações diversas? Como age a referência nesse caso? Num dos casos, o ponto de interrogação pode *também* salientar, em suplemento, a necessidade de todas essas questões, como o caráter insolúvel da indecisão: É isso uma narrativa? O que eu intitulo é uma narrativa?, pergunta o título ao intitular. Mas também anuncia no fora o dentro da história: é uma narrativa que eles exigem? A título de quê? Isso é uma narrativa no sentido de modo discursivo ou de operação literária, ou até mesmo de gênero literário ou ficção literária *sobre o tema* do modo ou do gênero? Ainda assim, o título pode retirar, como faz a metonímia, um fragmento da narrativa sem narrativa (a saber, as palavras "uma narrativa" com e sem ponto de interrogação); mas uma tal extração iterativa não é citacional, e o título garantido pela lei, mas que também faz a lei, guarda uma estrutura referencial radicalmente diferente de outras ocorrências com as "mesmas" palavras no texto. Que se trate de título, de referência, de modo e de gênero, há sempre a relação com a lei. A enorme matriz de todas essas questões forma a potência temática e não tematizável de um simulacro de narrativa: é aquilo que conta sem dizer, que diz sem contar, esta obra de escritura inesgotável.

Narrativa de narrativa sem narrativa, narrativa sem borda, narrativa em que todo o espaço visível nada mais é que demarcação de si arrasada em si, sem si, consistindo em borda sem conteúdo, sem demarcação genérica ou modal, tal é a lei deste acontecimento textual. Esse texto dita também a lei, a sua lei e a do outro enquanto leitor. E ditando a lei, se impõe também como texto de lei, texto da lei. A lei do gênero deste texto singular é a lei, a figura da lei que será também o centro invisível, o tema sem tema de *La folie du jour* ou, agora posso dizê-lo, de "uma narrativa?"

Mas essa lei, enquanto lei do gênero, não comanda apenas o gênero compreendido como categoria da arte ou da literatura. A lei do gênero comanda também, e também paradoxalmente, também impossivelmente, aquilo que envolve o gênero na geração, nas gerações, na genealogia, na degenerescência. Vocês já viram se anunciar, com todas as figuras desta autoregeneração degenerescente de uma narrativa, com aquela figura da lei que, como luz do dia, desafia a oposição entre a lei da natureza e a lei da história simbólica. O que acaba de ser apontado sobre a dupla invaginação quiasmática das bordas é o suficiente para a exclusão dessas complicações como sendo de pura forma, e formalizáveis no exterior do conteúdo. A questão do gênero literário não é uma questão formal: ela atravessa de uma ponta a outra o motivo da lei em geral, da geração, no sentido natural e simbólico; do nascimento, no sentido natural e simbólico; da diferença de geração, da diferença sexual entre gênero masculino e gênero feminino, do hímen entre os dois, de uma relação sem relação entre os dois, de uma identidade e de uma diferença entre o feminino e o masculino. A palavra *hímen* não aponta apenas para uma lógica paradoxal que se inscreve sem se formalizar sob esse nome; a palavra hímen refere-se também a tudo o que nos diz Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em *L'absolut littéraire* (p. 276 especialmente) sobre a relação entre o gênero (*Gattung*) e o casamento, assim como toda a série: *gattieren* (misturar), *gatten* (unir-se), *Gatten/Gattin* (esposo/esposa).

Uma vez articulada com todo o discurso de Blanchot quanto ao neutro, a questão mais elíptica seria a seguinte: o que se encaixaria num gênero neutro? E num gênero cuja neutralidade não fosse *negativa* (nem ... nem) nem *dialética*, mas afirmativa, e *duplamente afirmativa* (sim, sim)?

Ainda por esse aspecto, devido à falta de tempo, mas também por razões mais essenciais que dizem respeito à estrutura do texto, devo extrair alguns fragmentos abstratos. Isso não acontece sem um suplemento de violência e de sofrimento.

Primeira palavra e palavra impossível de *La folie du jour*, "eu" se apresenta como *eu, um homem*. A lei gramatical não deixa dúvida nenhuma a esse respeito. A primeira frase, no masculino ("Eu não sou nem sábio nem ignorante"), não diz nada além de uma dupla negação com relação ao saber (nem... nem). Não tem portanto nenhuma *apresentação de si*. Mas a dupla negação abre passagem a uma dupla afirmação (sim, sim), que se liga ou se alia a ela mesma. Ao fazer aliança ou hímen com ela mesma, esta dupla

afirmação sem limite pronuncia um *sim* sem medida, excessivo, imenso: e um *sim* à vida e à morte.

Eu não sou nem sábio nem ignorante. Conheci alegrias. Isso é dizer muito pouco; eu vivo, e essa vida me dá o maior prazer. Agora, a morte? Quando eu morrer (talvez daqui a pouco), conhecerei um imenso prazer. Não falo da antevisão da morte, que é rarefeita e em geral desagradável. Sofrer embrutece. Mas essa é a verdade notável da qual estou certo: ao viver, experimento um prazer sem limite, e terei ao morrer uma satisfação sem limite.

Pois bem, sete parágrafos adiante, a sorte e a probabilidade de uma tal afirmação é atribuída à mulher. Ela retorna na mulher. Mais do que isso: não na mulher ou mesmo no feminino, no gênero feminino, na generalidade do gênero feminino, mas — por isso falei de sorte e probabilidade — "quase sempre" nas mulheres. São "quase sempre" as mulheres que dizem *sim, sim*. Para a vida ou para a morte. Esse "quase sempre" evita que se trate o feminino como uma potência geral e genérica, ele tem sua participação no acontecimento, na performance, no aleatório, no encontro. E é justamente a partir da experiência aleatória do encontro que "eu" falo aqui. Na passagem que vou citar, a expressão "os homens" intervém uma vez, a segunda, para nomear o gênero sexual, a diferença sexual (*aner, vir* — mas a diferença sexual não se passa entre uma espécie e um gênero), uma outra vez, a primeira, de forma indecisa para nomear tanto o gênero humano (nomeado em outra parte do texto como "espécie") quanto a diferença sexual.

Os homens gostariam de escapar da morte, *espécie* bizarra. E alguns gritam, morrer, morrer, porque eles gostariam de escapar da vida. "Que vida, eu me mato, eu me rendo." Isso é digno de pena e estranho, é um erro.

Contudo, eu encontrei *seres* que nunca disseram para a vida, cale-se, e jamais para a morte, vai-te daqui. Quase sempre as mulheres, belas criaturas. Os homens, o terror os cerca...¹⁰

O que já aconteceu nesses sete parágrafos? Quase sempre as mulheres, belas criaturas, dizem "eu". Acontece que — acaso, sorte, afirmação da sorte — isso não acontece sempre. Não há aqui lei natural ou simbólica, lei universal ou lei de um gênero. Quase sempre, somente, "quase sempre as mulheres" (vírgula de aposto), "belas criaturas". Em sua lógica muito calculada, a vírgula de aposto deixa aberta a

¹⁰ Grifos de Derrida.

possibilidade de pensar que essas mulheres, por um lado, não são belas, e depois, por outro lado, como acontece, são capazes de dizer *sim, sim* à vida e à morte, de não dizer *cala-te, vai-te daqui* à vida e à morte. A vírgula de aposto nos deixa pensar que elas são belas, mulheres e belas, essas criaturas, contanto que elas afirmem e a vida e a morte. A beleza, a beleza feminina desses "seres", estaria, portanto, em parte ligada a essa dupla afirmação.

Pois eu mesmo, que não "sou nem sábio nem ignorante", "ao viver, experimento um prazer sem limite, e terei ao morrer uma satisfação sem limite". Nessa pressuposição aleatória que liga a afirmação quase sempre às mulheres, e belas, é portanto mais do que provável que, quando digo *sim, sim*, eu seja mulher, e bela. Eu sou mulher, e bela. O sexo gramatical (ou até mesmo anatômico, em todo caso, o sexo submetido à lei da objetividade), o gênero masculino está então afetado pela afirmação de uma deriva aleatória que pode sempre torná-lo diferente. Haveria aí uma espécie de acoplamento secreto, um hímen irregular, um casal irregular, pois nada disso pode ser regido por uma lei objetiva, natural ou civil. O "quase sempre" é a marca deste hímen secreto ou irregular, deste acoplamento, que talvez também seja mistura de gêneros. Os gêneros passam uns pelos outros. E não nos será proibido acreditar que haja uma relação entre essa mistura de gêneros como loucura da diferença sexual e a mistura de gêneros literários.

"Eu" guarda então a sorte de ser mulher ou de mudar de sexo. A transexualidade me permite, de forma mais do que metafórica e transferencial, criar. "Eu" pode fazer nascer, e isso se inscreve entre muitos outros signos que não posso ressaltar aqui, devido ao fato de que, repetidamente, eu "dá à luz". Na retórica de *La folie du jour*, a expressão idiomática "dar à luz" é parte integrante de um jogo polissêmico e disseminado muito poderoso que não tentarei reproduzir aqui. Retenho disso apenas o sentido corrente e dominante no sentimento linguístico: dar à luz é fazer nascer, verbo cujo sujeito é quase sempre maternal, ou seja, geralmente feminino. No centro, muito próximo de um centro invisível, uma cena primitiva teria podido, se tivéssemos tempo, nos lembrar do *ponto de vista* de *La folie du jour* e de *Une Scène primitive*¹¹. É o que chamamos de "esquete".

"Eu" dá à luz. A quê? É, bem, precisamente a lei, ou mais estritamente, para começar, os representantes da lei, aqueles que detêm a autoridade, compreendendo-se aí

¹¹ Publicada inicialmente em separado, ou à parte (*in Première Livraison*, 1976), o texto assim intitulado encontra-se inscrito em *L'écriture du désastre* (1980, p. 117, cf. também pp. 176-177 e pp. 191-192).

também a autoridade do autor, o direito do autor. Eles detêm essa autoridade pelo simples fato de ter direito ao olhar, direito de ver, direito de ter tudo sob suas vistas. Este panóptico, esta sinopse, eles não exigem nada diferente, mas nada menos do que isso. Ora, eis aqui o paradoxo essencial: de onde e de quem retiram esse poder, seu poder-ver que lhes permite dispor de "mim"? Pois bem, de "mim", ou melhor, do sujeito que estiver submetido a eles. É o "eu" sem "eu" da voz narrativa, o eu "despojado" de si próprio, aquele que não tem lugar, é ele que os dá à luz, que cria esses homens de lei ao deixá-los ver o que os vê e não deveria olhá-los:

Eu gostava muito dos médicos, não me sentia diminuído por suas dúvidas. O tédio, era isso que sua autoridade aumentava de hora em hora. Não nos damos conta disso, mas eles são reis. Ao abrir a porta dos meus aposentos, eles diziam: "Tudo o que está aqui nos pertence. Eles se atiravam sobre os resquícios do meu pensamento: Isso é nosso. Eles pediam pela minha história: Fale, e ela colocava-se a serviço deles. Em suma, eu me despojei de mim mesmo. Eu distribuí a eles meu sangue, minha intimidade, eu emprestei a eles o universo, eu os dei à luz. Sob seus olhos nada impressionados, eu me tornava uma gota d'água, uma mancha de tinta. Eu me reduzia a eles próprios, eu passava inteiro sob suas vistas; e quando enfim, não tendo nada mais do que minha perfeita nulidade e não tendo mais nada para ser visto, eles paravam também de me olhar, muito irritados, eles se levantavam aos gritos: Pois bem, cadê o senhor? Onde o senhor se escondeu? É proibido se esconder, é um erro, etc."

A lei, o dia. Em geral, acreditamos poder opor a lei à afirmação, e especialmente à afirmação ilimitada, à imensidão do *sim, sim*. Frequentemente representamos a lei como a instância do limite do interdito, da obrigação que ata, como a negatividade de uma fronteira que não deve ser ultrapassada. Mas o traço mais forte e mais dividido de *La folie du jour* ou de *Un récit?* é o que relaciona o nascimento da lei, sua genealogia, sua criação, sua geração ou seu gênero, o próprio gênero da lei, ao processo da dupla afirmação. A desmedida do *sim, sim* não é estranha à gênese da lei. (Nem à gênese pura e simples, pois trata-se também — isso poderia ser demonstrado facilmente — de uma narrativa do Gênesis "à luz de sete dias" [p. 20]). A dupla afirmação não é estranha ao gênero e ao espírito da lei. Não há afirmação e, sobretudo, não há afirmação *dupla* sem que uma lei veja a luz do dia e que o dia torne-se direito. Essa é a loucura do dia, uma narrativa em sua verdade "notável", em sua verdade sem verdade.

Mas o feminino, o gênero quase geralmente afirmador — "quase sempre as mulheres" —, é também o gênero desta figura da lei, não só de seus representantes mas

da própria lei, que, ao longo de toda uma narrativa, faz par comigo, com o "eu" da voz narrativa.

A lei está no feminino.

Ela não é mulher (é apenas uma figura, uma "silhueta", e não um representante da lei), mas ela está no feminino, declinada no feminino; não somente como gênero gramatical na minha língua. Em outro ponto, Blanchot jogará com esse gênero *na* palavra e *na* mente. Não, ela é descrita como "elemento feminino", o que não significa uma pessoa feminina. E o "eu" afirmador, aquele da voz narrativa que dará à luz os representantes da lei, diz-se seduzido pela lei, seduzido sexualmente, a lei lhe dá prazer:

A verdade é que ela me dava prazer. Naquele meio superpovoado de homens ela era o único elemento feminino. Ela tinha me deixado tocar seu joelho uma vez: uma impressão bizarra. Eu declararei a ela: Eu não sou homem de me contentar com um joelho. Sua resposta: isso seria repugnante.

Ela lhe dá prazer e ele não queria contentar-se com um joelho que ela "permite que ele toque", esse contato com o joelho, como me apontou um aluno e amigo, Pierre-François Berger, podia bem lembrar a contiguidade, na palavra, e a flexão de um jo/elho (eu/nós), de um par jo/elho¹², do qual falaremos novamente logo mais.

O elemento feminino da lei, então, sempre atraiu: a mim, eu, ele, nós. A lei sempre atrai em suas rebarbas:

A lei me atraía... Para tentá-la, eu a chamava com doçura: "Aproximate, para que eu te veja cara a cara." (Eu queria, por um instante, chamá-la de lado). Chamado imprudente, o que eu teria feito se ela tivesse me respondido?

Talvez ele esteja submetido à lei, mas ele não foge diante dela, ele não se intimida, ele quer seduzir a lei que ele faz nascer; há aí a suspeita de incesto; e, sobretudo, esse é um dos traços mais fortes e mais singulares desta cena, ele amedronta a lei. Ele não inquieta apenas os representantes da lei, os homens de lei que são os médicos legistas e os "psicólogos" — que exigem dele sem sucesso uma narrativa organizada, um testemunho orientado pelo sentido da história, ordenado pela razão e pela unidade de um "eu penso" ou de uma *percepção originariamente sintética, que acompanha todas as*

¹² No original: je/nous. Jogo de palavras sonoro: Em francês genoux (joelho) - je/nous (eu/nós), ou seja, je-nous. Eu - nós. (N. do T.)

representações. Como aqui o "eu" não me acompanhava e não se acompanha sempre, ele amedronta os homens de lei, ele os persegue radicalmente e, a seu modo, ao lhes extrair sem luta a verdade exigida por eles e sem a qual eles nada são. Mas ele não amedronta apenas os homens de lei, ele amedronta a lei, diríamos até a própria lei, se ela não se mantivesse aqui como uma silhueta e um efeito de narrativa. E ainda por cima, essa lei na qual o "eu" põe medo não é outra que "eu", que o "eu", efeito de seu desejo, filho de sua afirmação, do gênero "eu" encerrado nesse par especular "comigo"¹³. Eles são inseparáveis (eu/nós e joelho¹⁴, eu/tu e eu/teto¹⁵) e ela lhe diz isso, mais uma vez como a verdade:

A verdade é que nós não podemos mais nos separar. Eu te seguirei por toda parte, viverei sob teu teto, teremos o mesmo sono.

A lei, cuja silhueta posta-se atrás de seus representantes, nós a vemos assustada por "mim", por "ele", ela se inclina e se declina a *eu/nós*¹⁶ diante de "mim", diante dele, seus joelhos marcando talvez a articulação do passo, a flexão do par e a diferença sexual, mas também a contiguidade sem contato do hímen e a "mistura de gêneros".

Atrás de suas costas, eu percebia a silhueta da lei. Não da lei que conhecemos, que é rigorosa e pouco agradável: essa era outra. Longe de me deixar ameaçar, era eu que parecia assustá-la. Ao acreditar nela, meu olhar era o raio e minhas mãos causa de perigo. Além disso, ela atribuía a mim ridiculamente todos os poderes, declarando-se perpetuamente de joelhos. Mas ela não me deixava perguntar nada e quando concedeu-me o direito de estar em todos os lugares, isso significava que eu não tinha espaço em lugar nenhum. Quando ela me punha abaixo das autoridades, isso queria dizer: você não está autorizado a nada.

"Eu não tinha espaço em lugar nenhum", ao mesmo tempo em que ela reconhecia o meu desejo de estar em todos os lugares. É assim também que Blanchot designa o não-lugar e a mobilidade tópica ou hipertópica da voz narrativa.

Com que joga a lei, uma lei desse gênero? Com que ela joga quando faz com que toquem seu joelho? Porque se *La folie du jour* faz pouco caso da lei, joga-a, joga com ela, é porque a lei também joga. A lei, em seu elemento feminino, é uma silhueta que brinca.

¹³ No original, avec "moi" = com "eu". (N. do T.)

¹⁴ je/nous e genou (N. do T.)

¹⁵ je/toi e je/toit (N. do T.)

¹⁶ je/nous (N. do T.)

De quê? De nascer, de nascer *como pessoa*. Ela joga sua geração e seu gênero, ela joga sua natureza e sua história, e ela faz pouco caso de uma narrativa. Ao fazer pouco caso ela narra; e nasce daquilo para o qual ela tornar-se-á lei. Ela nasce daí mesmo, pode-se dizer dessa aí mesmo, visto que seu gênero pode se inverter *na afirmação*; *ele* ou *ela* é a voz narrativa, *ele, ela, eu, nós*, o gênero neutro que se deixa atrair pela lei, que se sujeita e foge dela, de quem ela foge e ama, etc. Ela se deixa colocar em movimento, ela se deixa *citar* por ele quando, no meio de seu jogo, ela vem dizer, segundo um idioma que sua polissemia disseminada leva ao abismo, "eu vejo a luz":

Eis aqui um de seus jogos. [Ele acaba de lembrar que ela o "tinha deixado tocar seu joelho uma vez".] Ela me mostrava um pedaço do espaço, entre o alto da janela e o teto: "Você está lá", dizia ela. Eu via esse ponto com intensidade. "Você está aí?" Eu a contemplava com toda minha força. "E então?" Eu sentia saltar as cicatrizes do meu olhar, minha vista virava uma ferida, minha cabeça um buraco, um touro empalado. De repente, ela gritava: "Ah, eu vejo o dia, ah, Deus", etc. Eu protestava que esse jogo me cansava enormemente, mas ela estava insaciável da minha glória.

Ver a luz, para a lei, é sua loucura, aquilo que ela ama na loucura e na glória, a ilustração ensolarada, a luz do escritor, do autor que diz "eu", e que dá à luz a lei. Ele diz que ela é insaturável, insaciável de sua glória, ele que é também o autor da lei à qual ele se submete, ele que a cria, ele sua mãe que não sabe mais dizer "eu" e manter a memória. Eu sou a mãe da lei, eis a loucura de minha filha. É também a loucura do dia, porque o dia, a palavra "dia", em seu abismo disseminado, é a lei, a lei da lei. A loucura da minha filha é querer nascer — como pessoa. Enquanto ela permanece "silhueta", sombra, perfil, duplo, nunca vista de frente. Ele lhe teria dito, à lei, para "tentá-la": "Aproxima-te, para que eu te veja cara a cara."

Essa seria a "verdade notável", aquela que abre a loucura do dia — e que satisfaz, como a lei, como a loucura, a quem diz "eu" ou "eu/nós". É preciso estar atento a esta sintaxe da verdade. Ela, a lei, diz: "A verdade é que nós não podemos mais nos separar. Eu te seguirei por toda parte, viverei sob teu teto..." Ele: "A verdade é que ela me dava prazer...", ela, a lei, mas também a verdade é sempre o tema principal de suas frases. Não podemos pensá-la sem a loucura da lei.

Eu me deixei comandar pela lei de nosso colóquio, pela convenção de nosso tema, a saber, o gênero, a lei do gênero. Essa lei, articulada como um eu/nós mais ou menos autônomo em seus movimentos, assinalou para nós lugares e limites. O processo que pude tentar conduzir a partir dessa lei, ela também o regulamentou, para a confirmação de sua própria glória. Mas é também a nossa glória que ela deseja insaciavelmente. Submisso ao tema de nosso colóquio, bem como à sua lei, esmиеcei *Un récit, La folie du jour*. Isolei um tipo, se não um gênero de leitura, numa série de inúmeros trajetos ou percursos possíveis. O princípio gerador desses percursos, começos e recomeços em todos os sentidos, eu o indiquei: de um certo ponto de vista. Fora isso, segundo outros temas, outros colóquios, outros eu/nós agrupados num lugar, poderíamos ter seguido outros trajetos.

Ainda assim, não poderia chegar — isso seria loucura — a qualquer conclusão no que diz respeito a esse colóquio. Eu não poderia descrever o que exatamente aconteceu aqui nessa cena, em meu discurso ou em minha narrativa. O que ficou talvez evidente, no tempo de um piscar de olhos, é uma loucura da lei — e, portanto, da ordem, da razão, do sentido, do dia:

Mas com frequência [diz "eu"] eu morreria sem nada dizer. No fim, fiquei convencido de que eu estava cara a cara com a loucura do dia; essa era a verdade: a luz tornava-se insana, a claridade perdera todo bom senso; ela me arrebatava desarrazoadamente, sem regra, sem motivo. Esta descoberta foi um ataque durante minha vida.

Eu sou mulher, e bela, minha filha, a lei, é louca por mim. Eu reflito minha filha. Minha filha está louca por mim, é a lei.

A lei é louca, ela está louca por "mim". E através da loucura desse dia, ela me observa. Vejam, esse terá sido meu autorretrato do gênero.

A lei é louca. A lei é loucura, a loucura, mas a loucura não é o predicado da lei. Não há loucura sem lei, só se pode pensar a loucura a partir de sua relação com a lei. É a lei, é uma loucura, a lei.

Há aí um traço geral: a loucura da lei louca por mim, o dia apaixonado louco por mim, a silhueta de minha filha louca por mim, sua mãe, etc. Mas esse traço geral, *Un récit?* sem narrativa que carrega e desvia seus títulos, *La folie du jour* não é nem um pouco exemplar. De forma alguma. Não é o exemplo de um todo geral e genérico. De forma alguma. Do todo — que começa por terminar e não termina por começar a partir de si,

do todo que resta na borda sem borda de si mesmo, do todo maior e menor que tudo e nada, *Un récit?* não terá sido exemplar. Mas sim contra-exemplar de tudo.

Desde sempre o gênero em todos os gêneros ocupou o lugar de princípio da ordem: semelhança, analogia, identidade e diferença, classificação taxonômica, ordenamento e árvore genealógica, ordem da razão, ordem das razões, sentido do sentido, verdade da verdade, luz natural e sentido da história. Ora, o exame de *Un récit?* jogou luz sobre a loucura do gênero. Ela (o) deu à luz no sentido mais ofuscante, mais cegante da palavra. E na escrita de *Un récit?*, na literatura, praticando satiricamente todos os gêneros, exaurindo-os sem jamais deixá-los saturar por um catálogo dos gêneros, ela põe para girar a *rosa dos gêneros* de Petersen como um sol louco. E ela não o faz apenas na literatura, pois ao despir as bordas que separam modo e gênero, ela também transbordou e dividiu os limites entre a literatura e seus outros.

Pois bem, isso é tudo, é apenas o que, aqui, de joelhos, "eu", dizem eles, nas rebarbas da literatura, vejo. Em suma, a lei. É o que "eu" vê e que "eu" diz que eu vejo numa narrativa onde eu/nós somos.

Referências

BLANCHOT, Maurice. **La folie du jour**. Paris: Gallimard, 1973.

GENETTE, Gérard. Genres, 'types', modes. **Poétique**, 32 (nov. 1977), p. 389–421.

_____. **Introduction à l'architexte**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **L'Absolu littéraire**. Théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978.

Recebido em: 23 de junho de 2019.

Aprovado em: 12 de setembro de 2019.