

Da fecundidade (d)estruturante dos espectros: (es)conjurando gêneros na invocação de um três em um derridiano

RESUMO

O artigo, dividido em duas partes, busca discutir e expor a produtividade crítica de uma abordagem dos gêneros literários por um viés espectralógico, ou espectropoético, delineado a partir do trabalho desconstrutor de Jacques Derrida. Na primeira parte, buscamos fundamentar as condições dessa abordagem, discutindo as relações entre a desconstrução, o campo dos estudos literários e, particularmente, o legado estruturalista nesse campo, que o filósofo aborda no ensaio “Força e significação”, do livro *A escritura e a diferença*. Sugerimos, aí, que certo viés topológico, esboçado em pelo menos um dos ensaios desse livro, mas que Derrida desenvolve sobretudo no posterior “*Devant la loi*”, pode ter relação com esse legado. Em seguida, ainda nessa parte, sintetizamos a leitura derridiana dos gêneros no ensaio “A lei do gênero”, construída em torno de uma narrativa de Maurice Blanchot e marcada pelo questionamento não só das distinções entre os conceitos taxônicos como entre cultura e natureza postuladas por Gérard Genette; questionamento este que também se presta, portanto, à desconstrução das fronteiras entre os gêneros literários e outros gêneros. Na segunda parte, empreendemos nosso intento principal, mobilizando, entre outros motivos desconstrutores, as três significações da palavra “conjuracão” que Derrida apresenta no livro-conferência *Espectros de Marx*, e que propomos aproximar – livremente mas no âmbito de uma pertinência possível – dos chamados três grandes gêneros literários. Indicando e eventualmente explorando essas relações em torno de obras literárias significativas, buscamos mostrar como essa abordagem espectralógica permite a exposição não apenas dos trânsitos e conluios entre os gêneros, para além inclusive dos literários, mas também as hierarquias que se estabelecem em seu conjuros e esconjuros mútuos, sob a égide de certo *ethos* masculino, patriarcal e canonizante encarnado na épica tradicional, de par com as proliferações genéricas que deslocam, problematizam, reconstituem, etc., essa primazia.

PALAVRAS-CHAVE: Gêneros literários. Estruturalismo. Espectropoética. Crítica desconstrutora. Patriarcado.

Ravel Giordano Paz
ravelgp@yahoo.com.br
Universidade Estadual de Mato
Grosso do Sul, Cassilândia, Mato
Grosso do Sul, Brasil.

1. ENTORNO A(O) CAMINHO: DA ESTRUTURA AO ESPECTRO E VICE-VERSA

As formas como o pensamento e o legado de Jacques Derrida se cruzam com outros no campo dos estudos literários e a questão dos próprios herdamentos derridianos oriundos desse campo constituem problemas incontornáveis para a crítica de inspiração desconstrutora. “Força e significação”, o ensaio de abertura do volume *A escritura e a diferença*, de 1967, abre também um veio importante dessa problemática: nele, Derrida (1995, p. 11-12) se propõe a tomar a “invasão estruturalista” não propriamente como um objeto, mas como “uma aventura do olhar, [...] uma conversão na maneira de questionar todo o objeto”, particularmente, “muito insólita, a coisa literária”. Uma passagem bastante conhecida do ensaio plasma as dificuldades desse desafio:

Como vivemos da fecundidade estruturalista, é demasiado cedo para chicotear nosso sonho. Nele é preciso pensar no que *poderia* significar. Talvez amanhã o interpretem como um relaxamento, para não dizer um lapso, da atenção à *força*, que é tensão da própria força. A *forma* fascina quando já não se tem a força de compreender a força no seu interior. Isto é, a força de criar. Eis a razão pela qual a crítica literária é estruturalista em qualquer época, por essência e por destino. (DERRIDA, 1995, p. 14, grifos dele)

As invectivas que fecham a passagem, e que deixam clara a função retórica da declaração inicial, podem dar a impressão de que estamos diante, no fim das contas, de uma diatribe pura e simples, dirigida tanto ao estruturalismo quanto à crítica literária. Os enunciados seguintes, nos quais Derrida (1995, p. 14-15) associa a “consciência estruturalista” a um “*pathos* melancólico”, tendem a reforçar essa impressão. Mas obviamente não se trata disso. Na sequência, Derrida (1995, p. 15, grifo dele) reconhece que uma força habita, sim, a “fraqueza” estruturalista – aqui, aliás, enunciada como “nossa fraqueza” –, a qual possibilitaria uma certa *panorografia*: “Graças ao esquematismo e a uma espacialização mais ou menos confessada, percorre-se *no plano* e mais livremente o campo abandonado pelas suas forças”. Mais ainda, a consciência estruturalista seria também uma “consciência catastrófica, simultaneamente destruída e destruidora, *destruturante*”, o que teria a ver com o “momento decadente” em que emerge e com a espécie de “assombramento” que constituiria “o modo de presença ou de ausência da própria coisa na linguagem pura [...] que gostaria de abrigar a literatura pura, objeto da crítica literária pura” (DERRIDA, 1995, p. 15, grifo dele).

Assim, para além ou no âmago mesmo da neutralização do conteúdo em que se empenha, a frágil força estruturalista emanaria também certa pulsão ou “paixão” criadora: “É nas épocas de *deslocação* histórica, quando somos expulsos do *lugar*, que se desenvolve por si própria esta paixão estruturalista que é ao mesmo tempo uma espécie de raiva experimental e um esquematismo proliferante” (DERRIDA, 1995, p. 16, grifos dele). A restrição temporal desse extrato (“nas épocas”) não contradiz a generalização do que transcrevemos antes (“em qualquer época”), já que agora Derrida se refere principalmente à criação literária, como deixa claro o enunciado seguinte, onde ele invoca o “barroquismo” como exemplo, para só então citar proposições de dois críticos estruturalistas, Gérard Genette e Jean Rousset, que se valem da noção de estrutura para descrever a estética barroca. O interesse do filósofo, aqui, se concentra no segundo desses críticos, que fala, por exemplo, em uma “estrutura destrocada”: trata-se, afinal, de

sugerir que uma *consciência desconstrutora* pré-habita ou assombra a consciência estruturalista.

Essa sugestão, naturalmente, pressupõe uma reciprocidade, ou seja, o assombramento da desconstrução pelo estruturalismo. O que, por sua vez, não se restringiria às fissuras ou aporias do projeto estruturalista, ou seja, a suas pulsões proliferantes, sua dimensão espectral e sua consciência “destruturante” nem sempre programáticas; e não apenas porque essa consciência é cristalina em um Rousset mas também porque algo do esquematismo panorâmico ou, mais propriamente, do espacialismo ou *topologismo*¹ estruturalista marca presença em leituras literárias importantes de Derrida. É o que testemunha o ensaio “Elipse”, também de *A escritura e a diferença*, no qual Derrida (1995, p. 77) fala em um “fantasma do centro” na escritura descentrada de Edmond Jabès, assim como, e mais ainda, o posterior “*Devant la loi*”, texto de 1982 inédito em português onde o olhar de Derrida (1984) se desloca da intriga para a topologia – ou seja, para a disposição de elementos gráfico-textuais, o título, sobretudo, e da *mise en scène* – do conto homônimo de Kafka (em português, “Diante da lei”) também integrado ao romance *O processo*.

O que nos interessa particularmente aqui, no entanto, é a dimensão proliferante do esquematismo estruturalista em seu herdamento e aproveitamento pela desconstrução, especificamente no que tange à questão dos gêneros – literários e não só, na visada desconstrutora. Quanto a isso, o trabalho derridiano mais importante é, provavelmente, “A lei do gênero”, texto de 1979 sobre uma narrativa experimental de Maurice Blanchot no qual a interlocução com Genette é fundamental. A discussão de Derrida (2019, p. 256) parte da “naturalização dos gêneros” denunciada por Genette (1977) no ensaio “*Genres, 'types', modes*”, e por meio da qual, segundo o crítico glosado pelo filósofo, “consideramos naturais estruturas ou formas típicas cuja história é o menos natural possível, e que, muito ao contrário, é complexa, heterogênea”. O eixo da polêmica, aí, é a “oposição entre natureza e história” pressuposta e inquestionada por Genette, sendo que para Derrida (2019, p. 257) “o conceito mais geral de gênero [...] se fende e se defende com toda sua energia contra uma oposição simples e advinda da natureza e da história”. Isso se plasmaria não só na circulação desse conceito por áreas supostamente concernentes a um e outro campo dessa oposição, como pela pulsão proliferante que ele ativaria nos projetos e esquemas classificatórios a que se presta:

[...] 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. (DERRIDA, 2019, p. 257)

Daí a pertinência, para Derrida (2019, p. 255, grifos dele), de se falar em uma *lei da lei do gênero*, que constituiria “um princípio de contaminação, uma lei de impureza, uma economia *parasitária*” na qual a relação de um texto com um gênero seria de “uma espécie de *participação sem pertencimento*”:

O traço que marca o pertencimento aí se divide, sem falta [*immanquablement*, inevitavelmente], 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. (DERRIDA, 2019, p. 255)

Essa descrição se pré-amolda à que o filósofo fará de *La folie du jour*, texto ficcional de Maurice Blanchot publicado como livreto em 1973, e do qual Derrida (2019, p. 259, grifo dele) diz não se apressar “em dizer que é uma ‘narrativa’”, embora se empenhe, sobretudo, em demonstrar que “[a] ‘narrativa’ não é apenas um modo”, como pretenderia Genette ao distinguir modo de gênero, mas também “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”, questionando o estatuto da própria literatura. A polêmica, nesse caso, dirige-se à distinção de Genette (*apud* DERRIDA, 2019, p. 259) entre gêneros, “categorias propriamente literárias”, e modos, “categorias que dependem da linguística, ou mais exatamente, de uma antropologia da expressão verbal”. *La folie du jour*, segundo Derrida (2019, p. 259), zombaria de “todas as categorias estáveis da teoria e da história dos gêneros”, inquietando “suas certezas taxonômicas, a distribuição de suas classes e as denominações controláveis de suas nomenclaturas clássicas”.

A partir daí, Derrida discute detidamente o texto de Blanchot, a rigor uma narrativa insólita que se estrutura – palavra recorrente no ensaio – de forma ao mesmo tempo circular e extrapolante, pois seu início é retomado em uma narrativa interna quase ao final, simulando uma repetição do que fora narrado até ali, quando enfim o texto avança para um fecho irônico, que responde à perplexidade dos médicos e, ao mesmo tempo, representantes da lei que haviam exigido justamente uma narrativa do narrador-protagonista: “Uma narrativa? Não, nada de narrativa, nunca mais” (BLANCHOT *apud* DERRIDA, 2019, p. 267). É sobretudo o primeiro movimento que Derrida (2019, p. 267) tem em mente quando fala em “invaginação”, e que marcaria “um desmonte impensável, irrepresentável, não situável na ordem linear de uma sucessão, numa sequencialidade espacial ou temporal, numa topologia ou cronologia objetivas”, já que produziria uma circularidade infinita e a rigor impossível, mas cujo efeito nem por isso se anularia: por meio dele, “o traço da primeira linha, a *‘borderline’*” do texto “divide-se ao mesmo tempo em que se mantém a mesma e, no entanto, atravessa o *corpus* que ela margeia”, de modo que a narrativa “é sem começo nem fim, sem conteúdo e sem borda”. Mesmo o início e o fim efetivos do texto, argumenta Derrida (2019, p. 270, grifo dele), “logo transformam-se em *momentos de passagem* dentro da narrativa”, não a subtraindo, portanto, à “loucura de uma ficção que nenhuma decidibilidade pode interromper em definitivo”.

Outro aspecto importante na leitura de Derrida (2019, p. 272) é o jogo intitulado de *La folie du jour*, que em sua primeira publicação, numa revista literária de 1949, não recebia esse título, mas dois outros, distintos entre si – “Uma narrativa” e “Uma narrativa?” – e modificados, ainda, pelas diferentes formas como o nome do autor se juntava a eles; títulos estes que seria impossível decidir se “são um só título, se são títulos de um mesmo texto, se são títulos da narrativa [...] ou o título de um gênero”. Nisso, como em sua estrutura auto-, re- e degenerativa invaginante, o texto de Blanchot se revelaria o que Derrida (2019, p.

272-273) chama de uma “obra de escritura inesgotável”, que se relacionaria com a lei não apenas enquanto lei do gênero literário, mas também como “aquilo que envolve o gênero na geração, nas gerações, na genealogia, na degenerescência”:

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. (DERRIDA, 2019, p. 273)

O motivo do gênero sexual se adensa, no ensaio, pela exploração de outra peculiaridade do texto Blanchot: a personificação da lei – embora muito vaga para constituir, de fato, uma personagem – em uma figura feminina, somada ao investimento do próprio feminino de uma afirmatividade que abarca a vida e a morte, e que Derrida (2019, p. 275) registra como uma “dupla afirmação”, na chave do mesmo “*sim, sim*” que associa ao monólogo de Molly Bloom em sua posterior leitura de *Ulysses* (cf. DERRIDA, 1992). Essa afirmatividade, no entanto, não concerneria ou se confinaria exata ou necessariamente ao feminino como gênero sexual, ou seja, às mulheres em geral e nem exclusivamente a elas, já que, segundo o narrador de Blanchot (*apud* DERRIDA, 2019, p. 274, grifo deste), há “*seres que nunca disseram para a vida, cale-se, e jamais para a morte, vai-te daqui*”, sendo esses seres “[q]uase sempre” – e não *sempre* – mulheres, o que, segundo Derrida (2019, p. 274-275), “evita que se trate o feminino como uma potência geral e genérica”, ao mesmo tempo que “o gênero masculino está então afetado pela afirmação de uma deriva aleatória que pode sempre torná-lo diferente”.

Em suma, para Derrida, um gênero ou o que quer que se apresente como tal não assegura nenhuma identidade ao que se abriga sob a generalidade que circunscreve, como tampouco seu conceito garante qualquer distinção cabal de outras noções taxonômicas, como tipo, modo ou espécie. Mais ainda, uma produtividade, proliferação ou degeneração genérica qualquer não se circunscreve ao campo de uma única generalidade ou especificidade mais ampla, como a da literatura. É o espaço ainda mais amplo dessa derrisão conceitual, onde se esgarçam as fronteiras entre cultura e natureza, que o filósofo almeja, esquivando-se de pensar as implicações de sua discussão no âmbito das relações entre os chamados gêneros literários e da produtividade teórica – ou, em suas palavras, “da embriaguez terminológica, assim como da exuberância taxonômica” – que se desenvolve em torno deles, dizendo-se “totalmente impotente para dominar *essa* proliferação” (DERRIDA, 2019, p. 256, grifo dele). Verdadeira ou falsa, a modéstia não deixa de referendar a especificidade, muito embora alargada, do campo em que o filósofo atua, sem deixar de sugerir a consciência da metafísica que informa as questões preteridas – mas, afinal, desconstruídas, como se diz, por tabela.

No entanto, isso não impede que essas questões assombrem o horizonte de “A lei do gênero”. O que se revela pelo menos uma vez: no momento em que, não o nome, mas a problemática teórica de Genette retorna, indireta e portanto espectralmente, à cena do ensaio, num contexto que extrapola o da longa discussão sobre a distinção entre gênero e modo: aquele em que Derrida (2019, p. 281) afirma que o “exame” da narrativa de Blanchot “jogou luz sobre a loucura do gênero”, e que em sua escrita “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”. No contexto citacional do ensaio, essa referência a Julius Petersen e seu esquema da primeira metade do século XX – mas que talvez pudesse ilustrar a afirmação derridiana, em “Força e significação”, acerca do pendor estruturalista da crítica literária em geral – não pode deixar de remeter ou de soar como uma remissão a *Introdução ao arquitexto*, trabalho genettiano do ano anterior ao de “A lei do gênero” e que é aí citado a propósito de outra questão (cf. DERRIDA, 2019, p 259, n. 7), mas onde a “rosa” referida é não só explicada, comentada e criticada como reproduzida em sua imagem gráfico-textual (cf. GENETTE, p. 66-71).

E muito embora Derrida (2019, p. 281, grifos dele) se apresse em lembrar que a narrativa singular de Blanchot não produz seus efeitos disruptivos “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”, é em primeiro lugar seu aceno à proliferação genérico-literária que tomamos como uma deixa para empreender um gesto de certa forma inverso ao seu em “A lei do gênero”, qual seja, o de valer-nos de certos motivos seus para pensar essa proliferação e essa loucura dos gêneros na literatura. Motivos estes que incluem, para além desse ensaio, um dos vários – na verdade, um motivo que se desdobra em três, à maneira de uma pequena tipologia – que emergem no rastro do advento ou, antes, do *avultamento*, na cena escritural derridiana, da espectrologia que, como vimos, a obsedia pelo menos desde *A escritura e a diferença*.

Indo ao ponto, tomaremos aqui os três significados que Derrida (1994, p. 61 *et seq.*) atribui em *Espectros de Marx* à palavra “conjuração” para tentar pensar, a partir e em torno deles, em articulação com a visada disruptiva de “A lei do gênero”, aquilo que uma longa e questionável mas nem por isso menos persistente tradição apresenta, de formas variáveis, como os *três grandes gêneros* literários. Esse intento talvez pareça menos esdrúxulo ou aleatório se se notar que, assim como essa tríade, a derridiana diz respeito, num quadro genérico mais amplo, a *formas fundamentais evocar, invocar e articular discursivamente*; fundamentais e, ao mesmo tempo, singulares, *especiais*: pois, diversas que sejam, sem constituir propriamente um tipo de gênero ou espécie, as formas discursivas simultaneamente fundamentais e especiais não deixam de constituir suas redes de solidariedade próprias, e a farta recorrência de Derrida a exemplos literários – *Espectros de Marx* extrai seus motes principais do *Hamlet* de Shakespeare – não deixa de adensá-las nesse caso. Ao mesmo tempo, os motivos conjuratórios derridianos são, sobretudo, radicalmente indissociáveis entre si, tanto quanto do motivo mais amplo do espectro; mas nos pouparemos de uma exposição introdutória ou intermediária a esse respeito, apostando que isso deve se dar no próprio movimento em que, esperamos, esses motivos serão levados a coabitar ou contaminar os genérico-literários.

Por outro lado, não podemos passar a essas vias de fato sem dizer duas palavras sobre a noção abstrata dessa figura triádica tão consagrada quanto problemática, tão absorvida quanto questionada pela tradição crítica, e que, antes de remeter a qualquer coisa, exige um tipo de reconhecimento empírico concernente a sua própria condição de constructo, aliás, à variedade limitada – descontada sua potência proliferante – mas nem por isso desimportante de constructos que se abrigam sob ela. Tomado no contexto da exposição precedente, cada elemento dessas construções – “gênero épico” não menos que

“narrativo”, assim como “lírico” e “dramático”, este ocasional e impropriamente preterido por “trágico” – é passível de todo tipo de questionamento, quer em si mesmo ou em suas articulações e desdobramentos. Na verdade, a própria história de suas constituições, articulações, exclusões, etc. já comporta, nos confrontos implícitos ou explícitos que ela carrega, esses questionamentos, a ponto de ser possível dizer que elas já se apresentam previamente desconstruídas a qualquer apreciação desapaixonada.

Não são, portanto, essas proliferações (auto)desconstruidoras que pretendemos explicitar ou reiterar aqui. Antes, buscaremos revisitar e reconstituir – talvez mais abstratamente do que nunca – essas construções por caminhos mais ou menos inusitados, embora reafirmando-as e eventualmente reforçando-as em diversos de seus lugares-comuns, em acordo ou desacordo com tais ou quais de seus pensadores-instituidores – sobretudo, como é natural, Aristóteles, Hegel e alguns dos que partem deles –, a fim de dizer algo a respeito de seus conluíus e assombramentos mútuos, e das contradições, loucuras e, quem sabe, mesmo, dos *gêneros de loucura* que, na suposta sobriedade de suas postulações conceituais e objetuais, elas ao mesmo tempo expõem e acobertam quando se encarnam, sem jamais *possuí-la* – vale sublinhar essa lição básica de Derrida (2019) –, na tal literatura. Tampouco nos deteremos, portanto, nas polêmicas históricas, objetuais e terminológicas que envolvem suas variações e subdivisões: ao invés disso, jogaremos livremente com elas, em tributo, inclusive, ao fato de tudo isso constituir uma rede de lugares-comuns – de *doxas*, portanto – um tanto e inevitavelmente paradoxais.

2. DA PROLIFERAÇÃO GENEROSA À GENEROSIDADE ENGANOSA (E VICE-VERSA DE NOVO)

Partindo do juramento que o espectro exige de Hamlet, Marcelo e Horácio na peça de Shakespeare – o que não nos impõe uma delimitação genérica –, o primeiro sentido que Derrida (1994, p. 61-62) indica na palavra “conjuração” é o da “conspiração [...] daqueles que se alistam secretamente, às vezes solenemente, jurando juntos [...] lutar contra um poder superior”, e “prometem segredo a respeito da aparição” que “pede semelhante conjuração”; de modo que “não se deve saber de onde vem a imposição, a conjuração, o segredo prometido”. Embora seja preciso ressignificar ou reorientar esses termos, é sobretudo a ideia de *perfilamento em uma causa*, de alistamento voluntário ou involuntário de uma pequena ou grande coletividade em um projeto impetuoso, quando não subversivo a seu modo, que nos sugere aproximar esse primeiro sentido do chamado gênero épico e seus herdeiros genéricos; sobretudo, dentre estes, o chamado romance moderno, em cujo âmbito as narrativas onde o *ethos* conspiratório é central, como *Os demônios* de Dostoiévski (2004), *A mãe* de Gorki (2011) e *A conjuração* de Paul Nizan (1988), esta desde o título, constituem quase um subgênero. Para além disso, pense-se na importância dos catálogos não só de navios, mas de guerreiros e povos que se alistam na *Ilíada* em prol da honra de Menelau, ou na variedade de pactos contraídos, honrados ou não, por Ulisses em seu caminho de volta na *Odisseia* (cf. HOMERO, 2009; 2001), assim como na sequência de conluíus que marcam a trajetória dos heróis dos romances de formação e policiais, onde a pulsão aventureira ou, em todo caso, expansiva da

épica – na leitura de Hegel herdada pelo Lukács (2007) d’*A teoria do romance* – ainda atua num primeiro plano.

O elemento escuso das conjurações conspiratórias não está ausente desses movimentos, mas, pelo contrário, acentua-se em seu caráter subreptício: se Príamo e Helena conspiraram primeiro contra Menelau, assim como os pretendentes contra Telêmaco e Ulisses, não só a paga é, de certa forma, na mesma moeda – a união de forças em prol de uma causa entre legítima e duvidosa, mas em todo caso, agora, legitimada por uma legalidade ou moralidade que no fim das contas depende de um *ponto de vista* –, como é a uma conjuração mais ampla, movida por uma cadeia conspiratória que começa, quando menos, na voz que canta esses feitos, que todos atendem. Mesmo no *Dom Quixote* de Cervantes (2012), onde a aventura, o propósito moral e o aprendizado ao mesmo tempo se entrelaçam e se opõem, ou nas antiepopéias radicais de Beckett (2007; 2014; 1989), onde tudo converge para um sentido de extravio, as redes conjuratórias se estendem do início ao fim. Alheias ou não – vide o juramento das armas de Quixote – à solenidade dos ritos conjuratórios, as forças amealhadas e conjugadas nessas grandes conspirações narrativas servem a um, no mínimo, duplo propósito secreto: o da constituição moral ou axiológica, positiva ou problemática, do herói e seus pares vivos ou espectrais, e o da constituição do próprio rito narrativo, sob a égide da figura – em geral oculta, pelo menos enquanto tal, aos olhos das que atuam na diegese – do narrador (prosador ou poeta). O fato de não raro essas duas grandes figuras narratológicas, narrador e protagonista, se conjugarem numa só – na verdade, de se operarem, entre elas e outras ainda, inúmeras fusões e cisões possíveis – reforça a potência espectral menos latente que atuante em sua suposta objetividade. Em suma, uma mesma força espectral conjuradora, amealhadora e perfiladora de espectros atua nessas figuras; uma força singular-generalizante que é ela mesma *mais de uma* – e o espectro, diz Derrida (1994, p. 13, grifo dele), é “o *mais de um*” –, pois tem a força e a forma, também, de cada uma dessas figuras e de tudo que concerne a elas, e que portanto torna a dividir e a multiplicar, quiçá ao infinito, essas formas-forças encarnadas.

Certamente há mais do que conspiração nesses processos, mas o espectro de um *ethos* e, mais, um intento conspiratório marca sua esquiva presença neles. É nessa cadeia proliferante, afinal, que também se inscreve, de alguma forma – aliás, de formas igualmente infinitas –, o espectro do *ethos* e da intenção autoral, que nessa corporificação aglutinante avulta nas formas épicas com a força, ambígua, contraditória ou paradoxal que seja, de uma assertividade algo monstruosa, radicalmente subsunora ainda na riqueza de sua dialogicidade². Uma assertividade, portanto, que é também uma seletividade e uma negatividade, um *sim-ou-não* que seria também – no cotejo com a associação derridiana do feminino com o duplo sim – a marca genérica de certa *masculinidade* ciosa de seus direitos pretensamente legítimos. Mas com que essa assertividade seletiva se defronta, que forças suposta ou efetivamente *superiores* sua conjuração de forças visa combater?

A resposta parece simples, pelo menos no que tange às narrativas de herói problemático ou demoníaco, onde um suposto polo oposto, o polo da lei injusta – ou, no vocabulário lukacsiano, da *inautenticidade* –, configura um espaço próprio na diegese; mas justamente esses casos, vistos de perto e, ao mesmo tempo, um tanto obliquamente, indicam que essa resposta, embora ainda simples, encontra-se em outro lugar. Pois ocorre que, em sua confrontação desse polo, o herói põe à

prova não apenas suas forças mas também sua coerência enquanto elemento negativo ou negador, problematizante, que raramente se confirma integralmente como tal, se é que o faz alguma vez.

O impasse que sela o destino de personagens como Luís da Silva em *Angústia* de Graciliano Ramos (1982) e Mathieu n’*A idade da razão* de Sartre (1986), e mais ainda a ironia que paira sobre a mediocridade contraventora de Clemence n’*A queda* de Camus (1979), ilustram a emergência dessa ambiguidade como um *topos* que ao mesmo tempo confronta e ilumina toda a tradição do romance problemático: *A idade da razão*, de certa forma, normaliza a náusea de Roquentim que nomeia primeiro romance de Sartre (1986; 2000), como talvez *A queda* o fizesse com a revolta de Meursault, n’*O estrangeiro* do mesmo Camus (1957), se a esta já não sucedesse ou se somasse a aceitação. Em alguma medida, portanto, nenhum desses personagens foge de todo ao conluio patriarcalista – como tampouco o fazem um Leopold Bloom, com sua pretensa liberalidade conjugal, ou um Riobaldo com seu pretense repúdio à violência desmedida do sertão nas epopeias romanescas de Joyce (2012) e Rosa (2021) –, de modo que a distância ética entre o romance e a epopéia tradicional está longe de ser absoluta; de modo também, portanto, que não é no plano diegético que se encontra, num caso e no outro, aquilo contra o que efetivamente se conspira nessas diegeses, afinal protagonizadas por pequenos ou grandes *conjuradores conjurados*, signatários do grande pacto hegemônico capitaneado, no fim das contas, pela instância autoral: é a serviço desta que eles se encontram, é em prol dela e de seus embates que eles perfilam nas grandes conspirações que movem os grandes romances e as grandes epopeias. Incluindo, certamente, os embates concernentes àquilo que Harold Bloom (2002) chamou de de angústia (“*anxiety*”) da influência, mas não só.

Nenhum gênero se arroga tanto a uma magnitude simbólica – literária no sentido moderno ou não – quanto a épica e seus derivados, nenhum investe de forma tão decidida, à maneira de um Quixote diante dos moinhos ou de um herói grego diante de um troiano, contra as forças do esquecimento histórico-cultural. Nada – com exceção, talvez, do nome de Deus, tomado como autor ou inspirador da epopeia da criação, do desenrolar e do fim dos tempos – testemunha tanto nesse sentido quanto a insistente permanência do nome de um Homero sequer existente, espectro entre os espectros da literatura de antes da própria literatura. Os espectros de Dante (2009) e Camões (1972), poetas tão líricos – se não mais – quanto épicos, não avultariam tanto na tradição literária sem a *Comedia* e *Os Lusíadas*. Tampouco o faria o de Shakespeare se seus grandes dramas, históricos, trágicos e mesmo cômicos, não contivessem muito de épico – a cena final de *Hamlet*, diz Fortimbrás em sua última fala, “Convém mais ao campo de batalha. Aqui vai mal” (SHAKESPEARE, 2019, p. 141), como se o drama aspirasse aí à amplitude da epopeia –, o que também vale para um monumento lírico moderno como *As flores do mal*.

Da mesma forma, ou mais ainda, pode-se dizer que a conjuração conspiratória da épica promove uma *grande conjuração de gêneros*. Não é preciso supor a precedência histórica de tal ou qual gênero para falar disso: todos – como se eles fossem assim, quantificáveis – provavelmente preexistem a si mesmos em formas pré-literárias, que remetem a pulsões muito básicas para serem formalizadas ou historicizadas. O fato evidente é que a épica, cuja base ou essência pode ser coerentemente indicada no impulso à aventura e à vida exterior, não seria possível, por exemplo, sem o elemento dramático, no sentido hegeliano da tensão

e do conflito de forças e vontades; o que avulta sobremaneira n’*A divina comédia*, a ponto de deslocar aquele impulso³. Quanto à lírica, que, para além de motivos como a nostalgia e certo pendor contemplativo – em Homero, menos votado à natureza que a figuras e artefatos humanos e divinos –, pode parecer menos estruturante nesse conluio, mas não participa dele de forma menos íntima, a seu modo, que o drama enquanto dado conflitual; pelo menos se retomarmos o fio originário de nossa invocação conjuratória, para notar que, por mais votada a uma amplitude ou horizontalidade que seja, a conjuração épica não prescinde de uma força ou intensidade que confere excepcionalidade ao herói, núcleo e agente-mor dessa conjuração mas lugar, também, de encarnação ou manifestação simbólica de um poder superior. Não prescinde, portanto, de certa *verticalidade constituinte*, a qual nos parece muito afim à espécie de invocação/evocação transcendente, transcendental ou, em todo caso, *extrapolante* da lírica no que tange aos limites ônticos ou ontológicos do chamado eu lírico.

Por menos que essas postulações críticas pareçam afeitas ao olhar que a desconstrução dedica à literatura, elas encontram guarida em nossa dupla conjuração triádica. Afinal, Derrida (1995, p. 62, grifo dele) diz que “conjuração” é também “a encantação mágica destinada a evocar, a fazer vir pela voz, a *convocar* um feitiço ou um espírito”. E estamos aqui, aparentemente, mais próximos da literatura e seus gêneros propriamente ditos, pelo menos se levarmos em conta a tradução de Cabral Martins para o “*Zauberspruch*” que integra a rosa dos gêneros reproduzida por Genette (1986, p. 69), “incantação mágica”. É verdade que o fim utilitário da linguagem nessa encantação derridiana – e mesmo na “incantação” ou, que seja, enunciação em todo caso “mágica” de Petersen – contraria qualquer autonomia estética, mas, para além inclusive de qualquer relação histórica que se possa esboçar entre o seu campo e o da poesia, a força presentificadora da invocação-evocação operada por essa “voz” se assemelha à ambição da lírica, segundo alguns – Sartre (2004, p. 15), por exemplo, fala em uma “semelhança mágica” entre a linguagem do poeta e as coisas⁴ – de nos dar não a representação de algo, mas algo como uma impalpável coisa em si, incrustada na própria linguagem poética: “Essa voz não descreve, o que ela diz não constata coisa alguma, sua fala faz com que chegue”. A posição ou atitude conspiratória não prescinde dessa força invocatória, sem que esta, no entanto, se reduza a ela: a força do advento, aqui, tem algo a ver com a *plenitude do enlace* que o lirismo, ou a instância a que se chama de eu lírico, forja com seu objeto; ou demanda dele, mas com tal força que acaba forjando.

Ao mesmo tempo, quer figure ou não como um ideal mais ou menos inalcançável, essa coisa, ser ou, antes, coisa-ser, singular ou múltipla, figural ou abstrata, evocada-invocada e presentificada na linguagem e na imagem poéticas, não se presta à mera apropriação pelo eu lírico, mas também o toma, molda-o com a efetividade afetual com que o toca e com que ele a toca, nesse impreciso lugar de um encontro fenomenológico que é o sentimento poético. Algo, portanto, de um *apossamento-pertencimento mútuo* se configura aí, lembrando, talvez, o fenômeno da *possessão espiritual* – o soneto “O possesso [*Le possédé*]”, de Baudelaire (1985, p. 191), é somente um dos testemunhos disso –, seja pela relação verticalizada entre o sujeito e o objeto da invocação, seja pela duplicidade do fenômeno em si, no qual ser possuído é também possuir.

De Safo (2020; cf. p. 109) às várias modernidades históricas e literárias, o motivo do *arrebatamento*, em geral mas não necessariamente amoroso, e nem

sempre positivo, é uma constante na poesia que se autodenomina lírica. Não há diferença essencial, nesse sentido, entre o Mário de Andrade (1987, p. 203 e 88) que declara, ao fim de uma evocação comovida, “Esse homem é brasileiro que nem eu”, e o que brada seu ódio ao burguês. Nas experiências do concretismo brasileiro, que parecem descartar o elemento emotivo, o apossamento mútuo entre linguagem e objeto é mais forte do que nunca, como se a paixão pela forma de Flaubert – o qual, conforme a leitura de Derrida (1995, p. 51) de uma frase sua, demandaria mais formas literárias que as então existentes – ganhasse uma espécie de condensação máxima, inclusive afetual ou afetivamente. O lirismo, lugar talvez por excelência, embora não exclusivo, do *ethos* da coabitação amorosa, da dupla afirmação que Derrida associa ao feminino – do *sim ainda no não*, pela coabitação mútua entre o eu lírico e seu objeto, positivo ou negativo –, teria a ver, então, com um primado da intensidade sobre a extensividade ou horizontalidade épica e sua pulsão amealhadora.

Como dissemos, o portador dessa pulsão, narrador ou personagem, não pode prescindir dessa intensidade constitutiva, nem se esquivar de todo à de quem convoca ou tenta convocar para seu pacto conspiratório, inclusive as figuras lírico-femininas que pululam nas narrativas românticas, como o *Werther* de Goethe (2021) testemunha com uma intensidade lírico-dramática que se encaminha para o trágico. Mesmo em *Dom Quixote*, a figura espectral de Dulcineia é indissociável da profundidade tragicômica do herói, assombrando de forma muito mais sensível sua psicologia e a diegese do que Helena ou Penélope nas epopeias homéricas. E ainda n’*A educação sentimental* de Flaubert (1985) o tratamento irônico do motivo amoroso ainda guarda esse traço verticalizador, ao menos até o ponto em que o herói dá sequência a sua profusão de alianças escusas com vistas a sua conspiração amorosa pessoal, e que soa como um rebaixamento da honra que Quixote almeja para honrar sua amada. Transposto para a supradiegese da escritura autoral, o *ethos* da coabitação amorosa indica que toda obra literária é, de certa forma, uma obra lírica; algo que a palavra “poética”, em seu sentido ampliado, sugere com propriedade.

Por outro lado, algum desequilíbrio sempre se produz nesses movimentos verticalizadores, em que contatos e reconhecimentos alteritários intensos avultam sobre o destino em curso do herói, e se não chegam a modificá-lo essencialmente, como no romance moderno – pense-se no valor da vivência indireta do drama alheio na formação do jovem Törless de Musil (1986) ou no drama afetual-axiológico dos narradores de Clarice Lispector (2000; 1998), notadamente em *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela* –, no mínimo afetam seu curso; como no Canto XI da *Odisseia*, quando o espectro de Elpenor pede a Ulisses que retorne à ilha de Circe para dar enterro digno a seu corpo abandonado. E o simples fato de o herói atender o pedido desse personagem marcadamente desimportante, depois de confabular com fantasmas bem mais ilustres no Hades, concedendo-lhe no canto seguinte os ritos e lamentos devidos, constitui uma pequena exceção na narrativa, uma espécie de *desvio*, portanto, não só náutico como ético-narratológico, e além disso, de certa forma, genérico: mesmo que Homero não a transcreva, algo da “lamentação fúnebre” – outra pétala do esquema de Petersen (*apud* GENETTE, 1986, p. 69), a qual remete obviamente à elegia e, portanto, à lírica – entoada por Ulisses e seus companheiros ecoa silenciosamente na narrativa. Um desvio, é verdade, que é apenas um entre tantos em Homero, onde os reconhecimentos e relações alteritárias se multiplicam e como que se diluem no curso e no tom solene da narração. Ainda assim, o *pathos* que emana de cada

um desses encontros ecoa espectralmente, conforme testemunha não só nossa memória deles como o retorno amplificado de muitos desses episódios e seus protagonistas nos poetas trágicos. Não é este o caso, obviamente, do pobre e desastrado Elpenor, cujo destino funesto, por outro lado, tampouco o recomenda à comédia; mas a própria solenidade amealhadora do *epos* comporta o lirismo ligeiro adequado a sua demanda de dignidade póstuma. Nesse sentido, o *epos* homérico é menos esquivo à seletividade aristotélica do que zeloso de seu próprio regime de força: o mesmo, de certa forma, que torna sua extensividade tão intrinsecamente belicosa, e que enquanto *ethos* estético se comunicará amplamente – como zelo formal, inclusive – à chamada tradição literária ocidental.

De modo que tampouco a lírica, para além da cumplicidade ou, eventualmente, submissão com que se presta a quaisquer acentos expressivos, poderia se furtar de todo, se é que o faz em algum momento, à proliferação desse *ethos* espartano e suas figuras de proa. Vide os jogos de submissão reversíveis que a marcam historicamente, assim como os paralelos entre esses jogos e as estratégias bélicas traçados pelos próprios poetas. Nesse sentido, o engajamento político-social da lírica de Carlos Drummond de Andrade (1991) em *A rosa do povo* – a contrapelo das lições de Sartre (2004) sobre o tema, como sublinhou lumna Maria Simon (1984) – não deixa de dar vazão a uma coabitação antiga e inextrincável com a épica; algo que a presença no fim das contas abundante de motivos da lírica tradicional nesse livro, a começar pela rosa do título – pode-se pensar ainda na “rosa de Hiroxima”, a “anti-rosa atômica” de Vinicius de Moraes (1998, p. 76) –, também reafirma, na medida em que atesta certa *compatibilidade*, certamente tensa no exemplo de Vinicius mas não exatamente no de Drummond. E, não obstante, aí mesmo onde nenhuma violência parece se realizar, algo *solicita* uma violência de nossa parte: pois se doar a rosa dos amantes à causa do povo soa como um ato literário e moralmente generoso, algo no próprio projeto simultaneamente literário e extraliterário ao qual atende essa doação exige que se confronte a imagem daquele título com a contraditoriedade do real – inclusive no que tange às chamadas lutas do povo, suas conjurações práticas e simbólicas, etc. – que ela evoca ao mesmo tempo que sublima poeticamente, na própria rosa que subsume o povo (o que quer e quantos quer que sejam isso), fazendo dele sua extensão ou metonímia. Momento, afinal, em que a contradição se desloca do exterior para o interior: o povo enquanto povo que porta a rosa é mais ou menos como o distante homem do Norte que Mário de Andrade subsume na nacionalidade que o enleva, com uma violência amorosa não menos violenta que a do ódio que vota ao burguês.

E já não se vislumbra nessas relações tão cultivadas quanto descontroladas entre a extensividade épica e a intensidade lírica – pois é disso, de certa forma, que se trata –, nesse jogo de risco que o Werther ficcional levou às últimas consequências e o Drummond real quis estender às multidões, não se entrevê, aí, não a origem, obviamente, mas algo como a *necessidade intrínseca*, no âmbito das próprias relações entre os gêneros, literários e não-literários, do chamado gênero dramático? Neste, afinal, pode-se dizer – Hegel, aqui, é uma referência mais direta⁵ – que o conflito possui uma centralidade que subsume tanto a horizontalidade épica quanto a verticalidade lírica: quer se desenvolva no âmbito de relações extensivas, íntimas ou psicológicas, a conflituosidade, no drama, demanda uma solução que a respeite enquanto tal, ou seja, na força com que move a intriga. Um herói épico ou romanesco pode incorporar os conflitos que informam sua trajetória ao conjunto de sua experiência, convertendo-os em trunfos, ou

ressignificá-los em sua subjetividade; o eu lírico pode sublimar a maior ou menor contraditoriedade que, eventual ou talvez inevitavelmente, o liga a seu objeto; no drama, porém, a chamada tensão dramática deve ir até o fim: algo em sua economia deve ser ajustado, ao preço de algum sacrifício: algo deve ser *purgado*.

Das aproximações que propomos aqui, esta é provavelmente a mais óbvia: o terceiro sentido que Derrida (1995, p. 70) atribui à palavra “conjuração” é o do *conjuro* – entre nós, dir-se-ia melhor *esconjuro* – enquanto “exorcismo mágico que, ao contrário, tende a expulsar o espírito maléfico que teria sido chamado ou convocado”. A adversativa (“ao contrário”) sublinha a direção oposta à dessa convocação, que por sua vez antecederia o *esconjuro*; mas este também pode se dirigir a “um adversário político temido”, contra o qual se forma a “sociedade secreta dos conjurados”, de modo que tanto o elemento sacrificial, sublinhado por René Girard (1998) na tragédia⁶, quanto o conflitual, sublinhado por Hegel na forma dramática, podem ser pensados a partir desse motivo espectrológico. Ao mesmo tempo, os três sentidos do ato de conjurar estão radicalmente implicados aí, de modo que o espírito ou, antes, os espectros – que são sempre mais de um – a serem exorcizados, expurgados ou *esconjurados* podem estar dentro ou fora, eventualmente *dentro e fora*, de quem intenta esse ato. A purificação das paixões ou “emoções” que Aristóteles (1993, p. 37) atribuiu à conjunção de temor e piedade na tragédia, e que talvez possamos estender à combinação de riso punitivo e gozo celebratório na comédia⁷, depende tanto do sacrifício do herói trágico – assim como, eventualmente, da imolação moral do antagonista cômico, somada à vitória do protagonista – quanto desse jogo de interioridade e exterioridade, pois é ele que enlaça o leitor ou espectador ao destino dos personagens.

A exemplo dos grandes expurgos políticos, uma lógica proliferante dá as cartas de forma implacável aqui, como na sequência de transferências punitivas na trilogia tebana de Sófocles (1990) que enlaça os destinos de Laio, Édipo, Jocasta e Antígona. Já Eurípedes (2021; 2003) problematiza o sacrificialismo trágico de forma excruciante n’*As troianas* e outras peças⁸, mas retoma-o em chave paradoxal e paroxística n’*As bacantes*. E se o drama moderno rompeu em boa medida com a catarse aristotélica, não purgou de todo o sentido imolatório-sacrificial que se inscreve na gênese do gênero: tal como Eurípedes, Tchekhov e Ibsen problematizam a lógica sacrificial, que não obstante ainda atua em suas peças na forma de imposições sociais. Beckett (2017; 1988), por sua vez, ao mesmo tempo dilui e dissemina o sacrifício em cada evento de *Esperando Godot*, e em *Pioravantemarche* – conforme a tradução portuguesa de *Worstward ho* – faz da imolação um fato perene. A fusão do trágico com o cômico na primeira dessas peças, assim como em Ionesco (1993) e mesmo em Shakespeare, acentua o elemento irracional intrínseco à cena dramática clássica, onde a discórdia deve se sobrepor a qualquer solução ou entendimento mútuo ou interior antes do desenlace. Não por acaso, o ar de loucura que perpassa as grandes tragédias se torna em Aristófanes um turbilhão de sandices, que também exigem um tipo de expurgo.

Por outro lado, a ênfase no sacrifício necessário à restauração da ordem na tragédia dá lugar ao acento na instauração de uma ordem mais harmoniosa na comédia. Ambas caminham da negação para a afirmação, mas a segunda não apenas privilegia este polo como o reforça, concede-lhe um *plus*, enquanto na primeira se trata de cobrir um déficit; de modo que uma estaria mais próxima do

ethos seletivo da masculinidade, e a outra da dupla afirmação – embora não sem reservas – do feminino: uma, portanto, da épica, e a outra da lírica. Não custa notar que, pelo menos desde *A paz* e da *Lisístrata* de Aristófanes (1984; 1998), o motivo da felicidade doméstica se opõe e, mais, se sobrepõe ao da guerra na comédia, como ocorrerá de forma mais sutil mas também mais propriamente lírica no drama *As três irmãs*, de Tchekhov (1976), onde a comicidade aristotélica – a passagem da má à boa fortuna – paira como um espectro benfazejo acima do próprio sacrificalismo atenuado. Já nos contos do mestre russo – para evocarmos um gênero ou subgênero narrativo cuja condensação talvez o aproxime do dramático –, nos quais a mediação de um narrador que se apresenta como afim ao *ethos* autoral é de regra, a comicidade aristotélica e o lirismo alteritários – femininos, como em “A dama do cachorrinho”, mas também, por exemplo, animais, como em “Angústia”, onde se dá uma conjunção lírico-emotiva entre um cocheiro e seu cavalo em face de uma perda trágica⁹ (cf. TCHEKHOV, 1999) – não raro atuam sobre o próprio *ethos* aguerrido da masculinidade, demovendo-o ou deslocando-o de alguma forma, em alguma medida, de seu lugar de força.

Quanto à tragédia, que ela se constitui numa espécie de primado do masculino sobre o feminino, senão no sacrifício deste em prol daquele¹⁰, mas também *dentro dele*, é algo que a fala de Laertes ao saber do afogamento de Ofélia – a qual, real ou fingidamente possuída pela loucura real ou fingida do príncipe conjurado com o espectro do rei, não só lhe dá forma musical como morre cantando, e é sem dúvida o maior aporte lírico de *Hamlet* – ilustra em versos lapidares; não muito antes, assinale-se, do jovem cortesão atuar com destaque na catástrofe final da peça:

Já tens água demais, pobre Ofélia,
Por isso contendo minhas lágrimas. Mas
Esse é o jeito humano; a natureza cobra à natureza,
A vergonha diga o que quiser.
Quando acabarem minhas lágrimas,
Não haverá mais mulher em mim. (SHAKESPEARE, 2019, p. 117)

Com essa mudança de chave, retornamos ao campo das contradições agudas dessa lógica genérico-proliferante; campo este, no qual isso que se afigura e por vezes se anuncia como uma riqueza transbordante de formas revela seu assombramento por espectros menos nobres ou menos pacíficos do que aqueles que as concepções idealizadas da literatura tendem a lhe atribuir. Pois esse transbordamento sempre produz seus alijamentos, e as marcas genéricas e genológicas que eles carregam não dizem respeito apenas à literatura. Também o conluio que a grande épica forja com suas grandes outros genéricos, a lírica, por exemplo, é via de regra marcado por uma desigualdade estratégica na qual essa mesma alteridade genérica, que por sua vez remete a outras alteridades, humanas ou em todo caso figurais, é preterida, para não dizer traída, em prol de um pacto hegemônico firmado com o drama em sua face marcadamente conflitual. Os rastros disso no suposto grande herdeiro moderno da épica, o romance moderno, nem sempre são sutis; e aqui o trânsito entre os gêneros literários e os ditos naturais – mas também englobando e se situando no âmbito da chamada realidade social – precisa ser sublinhado: o fato de romances de autoria feminina e feições épico-dramáticas como *Frankenstein* e *O morro dos ventos uivantes*, de Mary Shelley (1992) e Emily Brontë (2021) se estruturarem em torno de rupturas inapeláveis do chamado pacto social, ou de violências que tanto o violam quanto,

no fundo, se ancoram nele – em seus privilégios explícitos e implícitos –, soa quase como um protesto diante de obras de autoria masculina, inclusive posteriores, onde esse pacto é insistente e, por vezes, subrepticiamente reafirmado, na mesma medida em que ajudam a constituí-las como *grandes narrativas*.

Para aludir novamente a duas obras aqui mencionadas juntamente, os grandes romances de Joyce (2012) e Rosa (2021) que dialogam explicitamente, cada qual a seu modo, com mais de uma vertente genealógica da épica tradicional, tanto cultivam e dão vazão à pulsão lírica em momentos preciosos de sua composição narrativa e estilística quanto a sacrificam, e a seus aportes figurais, ao *ethos* patriarcal que não deixa de assombrá-los, senão possuí-los. Em *Ulysses*, mais que a duplicidade de afirmações à vida mais ampla e, por outro lado, a esse *ethos* restrito e restritivo, bem ou mal encarnado (no rastro de Stephen, Joyce e outros) na figura tão sugeridamente andrógina quanto efetivamente masculina (no gênero e, justamente, no *ethos*) de Leopold Bloom, os dois grande “Sim” que abrem e fecham o fluxo verbal-afetual de Molly caminham no sentido da negação à aceitação desse *ethos*; o que, ademais, afirma ou reafirma a personagem como uma signatária, por vezes até mais incisiva, de um pacto social no qual o componente de classe – que Derrida (2019, p. 257), recorde-se, aproxima da noção de gênero – não está ausente: vide, por exemplo, o destino prático e simbólico – a demissão e o estigma moral – da empregada doméstica que despertara os ciúmes da Sra. Bloom por ter sido bem tratada ou eventualmente assediada pelo nem sempre pudico Sr. Bloom (cf. JOYCE, 2012, p. 1040-1041). Enquanto isso, o sacrifício de Diadorim – a grande fonte do lirismo afetual e natural-contemplativo do *Grande sertão* roseano – não apenas se acresce às experiências narráveis que compõem a grande travessia do ex-jagunço e enfim fazendeiro Riobaldo, a seu grande amalhamento de vivências e vidas, tais como as dos miseráveis “catrumanos” (ROSA, 2021, p. 393) que ele incorpora à força ao bando, como abre caminho à normalização doméstica de sua existência. Da mesma forma, o desvelamento do efetivo gênero sexual da guerreira travestida, que advém no rastro de seu sacrifício, restitui a pretensa normalidade do desejo de ambos, num jogo tortuoso onde a tragicidade se presta à concessão de um lugar único, muito embora ambíguo, na linha sucessória dos grandes chefes-jagunços e mesmo no restrito panteão espectral de eminências morais (Quelemém, Joca Ramiro, o erudito narratário anônimo, o próprio Rosa) ao narrador-protagonista. Em tudo isso – nesses ágonos genéricos que reafirmam a subordinação dos elementos líricos e dramáticos ao *epos* dessas obras-primas romanescas –, tal como no destino e no tratamento de Elpeneu na *Odisseia*, o que dissemos sobre a monumentalidade épica em sua luta contra as forças do esquecimento precisa ser redimensionado: também aqui, obviamente, atua um tipo seletividade – conscientemente ou não – interessada.

E a tudo isso, ou ao quadro mais amplo integrado por esses exemplos, os outros grandes gêneros respondem à sua maneira. Não há resposta mais eloquente ao horror da guerra que emerge na *Ilíada*, mas, sobretudo, subordina-se nela ao heroísmo épico, do que *As troianas* de Eurípedes. A força dramático-narrativa de romances de guerra como *Nada de novo no front* e *Os nus e os mortos*, respectivamente de Erich Maria Remarque (1981) e Norman Mailer (1976), comporta uma espécie de afrontamento do épico-romanesco pelo trágico, agora, em uma aliança com a expressividade lírica que, sobretudo em Remarque, esgarça a forma narrativa pelo inflacionamento da intensidade emocional a um ponto de ruptura. Na desolação existencial da trilogia do pós-guerra de Beckett (2007; 2014;

1989), a dramaticidade se alia a um lirismo desolado, mutilado em sua ânsia de transcendência, para questionar as condições de possibilidade da ficção e da narrativa. Já o amalhamento épico-lírico-dramático de temas sublimes, negativos e sublimemente negativos d'*As flores do mal* pode ser visto como uma grande conjuração conspiratória com a "Raça de Caim" (Baudelaire, 1985) que o eu lírico invoca, quase ao final, para arrojá-lo de seu trono celestial aquele que se afigura, aqui, como o espectro-mor da ordem vigente; muito embora para substituí-lo por essa figura coletiva que se inscreve na herança de um herdeiro direto, ainda que renegado, desse espectro-mor, e que em sua revolta social-metafísica não deixa de remeter à do espectro negador por excelência desse último; espectro-negador este, por sua vez, que tampouco deixa de integrar à grande genealogia espectral-patriarcal desse espectro-mor, tanto que, em outro lugar, permite-se ser invocado não apenas junto como em subordinação implícita a ele (ou Ele, já que a ironia, aqui, não destrói a reverência): "Meu Deus! Senhor meu Deus! Fazei com que o diabo cumpra sua palavra!" (BAUDELAIRE, 1995, p. 99). Talvez porque o poema em prosa, em sua demanda mista de representação mimética e expressividade afetual, permite a convivência mais harmoniosa dos gêneros, forças e figuras aí implicados.

É outro, porém, o acento que marca a desconstrução – se a licença não é abusiva – dessa ordem e do *ethos* impositivo que a rege, com sua injunção de permanência no tempo – ou seja, na vida e na memória dos outros –, empreendida nessa brevíssima epopeia ou antiepopéia lírica, composta em tercetos pseudodantescos, de metro variável, à qual não falta uma "luta renhida":

Na rua Aurora eu nasci
Na aurora de minha vida
E numa aurora cresci.

No largo do Paiçandu
Sonhei, foi luta renhida,
Fiquei pobre e me vi nu.

Nesta rua Lopes Chaves
Envelheço, e envergonhado
Nem sei quem foi Lopes Chaves.

Mamãe! me dá essa lua,
Ser esquecido e ignorado
Como esses nomes da rua. (ANDRADE, 1987, p. 378)

Também aí o poeta se apossa do poder seletivo de um *sim ou não*, mas com resultados um tanto incertos, já que, tomado ao pé da letra, seu clamor final, sincero ou enganoso, ameaça expurgar da memória até mesmo o lugar de origem inicialmente invocado: a rua cujo nome, não obstante, desdobra-se em outras lembranças e auroras. Clamor, por sua vez, que é também uma invocação de um outro lugar de origem, agora um lugar-pessoa, e ainda de outro lugar-lugar, espacialmente distante mas nem por isso menos real: outra figura, também feminina – ao menos entre nós, brasileiros como o poeta –, que é ao mesmo tempo um lugar-comum literário, e que, graças à rima fácil que proporciona – quase tão fácil quanto a de Lopes Chaves com Lopes Chaves –, ocupa o evidente lugar da *bênção* não dita mas ainda assim implorada. A literatura parece fazer-se um tanto fraca aí, nessas repetições e facilidades postas a serviço de uma demanda

duvidosa; o que, afinal, não deixa de justificar o apelo exclamativo, a invocação desamparada àquele lugar-pessoa originário-originária do poema, e que no entanto é irredutível a qualquer lugar, função geradora e mesmo pessoa, já que se é uma é também, no mínimo, trezentos-e-cincoenta, inclusive os outros e as outras que nela passaram e viveram sem que o soubesse o poeta gerado em seu ventre simbólico antes de gerar(em) a lua, a Aurora e as auroras com e sem róseos dedos, o Lopes Chaves e a Lopes Chaves e até mesmo ela, a “Mamãe!” que, como tudo mais, ele nos dá, e não esquece. E que clamor pelo esquecimento é esse, que clama e passeia pelos lugares e seres de origem e de passagem, invocando-os, amealhando-os e nos dando-os na forma de um vislumbre precário mas inesquecível? A proliferação enganosa, aqui – como sempre, talvez –, extrai de si mesma sua sinceridade, e é desse revelar-se como coisa fraca, humana ou coisa do gênero, tipo uma rua Mário de Andrade onde vivem, passam e se despejam seres e coisas de todo gênero, e outros e outras sem gênero, que ela extrai sua grandeza.

Era desse tipo de loucura, ao mesmo tempo lírica, épica, dramática, etc., que queríamos falar aqui, e, bem ou mal, o fizemos. Se fôssemos distinguir seus gêneros, aí sim, seríamos loucos sem engano nem remate: se a lírica fala mais alto nisso que, afinal, é um poema lírico, é só porque seus outros gritam dentro dele e dela. E é assim, diríamos, que o espectro dessas coisas com e sem nome falam e gritam dentro daquilo a que se chama de gêneros, estruturas, etc., e é aí que tentamos indicar uma fecundidade da desconstrução no âmbito desses conluos, dessas conjunções e conjurações mútuas.

On the (des)structuring fecundity of specters: conjuring/exorcizing genres in the invocation of a Derridian *three-in-one*

ABSTRACT

The article, divided into two parts, seeks to discuss and expose the critical productivity of an approach to literary genres through a spectrological or spectro poetic perspective, outlined from the deconstructive work of Jacques Derrida. In the first part, we seek to substantiate the conditions of this approach, discussing the relationships between deconstruction, the field of literary studies and, particularly, the structuralist legacy in this field, which the philosopher addresses in the essay "Force and signification" from the book *Writing and difference*. We suggest, there, that a certain topological perspective, outlined in at least one of the essays in this book, but which Derrida develops especially in the later "Before the law", may be related to this legacy. Then, still in this part, we synthesize Derrida's reading of genres in the essay "The law of gender", built around a narrative by Maurice Blanchot and marked by the questioning not only of the distinctions between taxonomic concepts but also between culture and nature postulated by Gérard Genette; this questioning also lends itself, therefore, to the deconstruction of the boundaries between literary genres and other genres. In the second part, we undertake our main intention, mobilizing, among other deconstructive motives, the three meanings of the word "conjunction" that Derrida presents in the book-conference *Specters of Marx*, and which we propose to approximate – freely but within the scope of a possible pertinence – to the called three major literary genres. Indicating and eventually exploring these relationships around significant literary works, seeking to show how this spectrological approach allows the exposure not only of transits and collusions between genres, including beyond literary ones, but also the characteristics that are established in their mutual conjurations and exorcisms, under the aegis of a certain masculine, patriarchal and canonizing ethos incarnated in traditional epic, alongside the generic proliferations that displace, problematize, reconstitute, etc., this primacy.

PALAVRAS-CHAVE: Literary genres. Structuralism. Spectro poetics. Deconstructive criticism. Patriarchy.

NOTAS

- 1- Tributário, também, de Freud, como a leitura de “Freud e a cena da escritura” deixa claro. A própria escrita freudiana, onde segundo o próprio Freud (apud DERRIDA, 1995, p. 202), se operaria a substituição de “um modo de representação tópica por um modo de representação dinâmica”, guarda algo do jogo de assombrações mútuas entre a estrutura e a força, a nosso ver, intrínseco à desconstrução.
- 2- Para uma confrontação do dialogismo bakhtiniano com uma lógica espectral-desconstrutora, permitimo-nos remeter a PAZ, 2010.
- 3- A metáfora é bem ilustrativa do idealismo hegeliano herdado e, aqui, explicitado por Sartre (2004, p.13): “Os poetas são homens que se recusam a *utilizar* a linguagem. [...] Eles tampouco aspiram a *nomear* o mundo, e por isso não nomeiam nada, pois a nomeação implica um perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado, ou, para falar como Hegel, o nome se revela inessencial diante da coisa – esta sim, essencial. [...] Na verdade, o poeta [...] escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos”. Comentando justamente essas passagens de *Que é a literatura?*, Mikel Dufranne invoca a imagem da conjuração: “Ele [o verbo poético] solicita a imaginação, e conjura a presença imaginária do objeto – em vez de designá-lo – pela ‘semelhança mágica’ que tem com ele”.
- 4- Nos *Cursos de Estética* de Hegel (2004, p. 200-201) anotados e organizados por Heinrich Hotho, lê-se que “dentro dos gêneros particulares da arte discursiva, a poesia dramática é a que, por seu lado, reúne em si a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da lírica”, e, pouco adiante: “A necessidade do drama em geral é a exposição de ações e relações humanas [...] das personagens que expressam a ação. Mas o agir dramático não se limita à simples execução tranquila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo, conduz a ações e reações que tornam necessário novamente um acordo [*Schlichtung*] da luta e da cisão”.
- 5- Em seu conhecido trabalho de viés antropológico, o crítico aponta a recorrência do sacrifício ritual como mecanismo de catarse ou purgação dos conflitos em diversas sociedades (inclusive não humanas), assim como sua tematização em diversos estudos e obras literárias; no entanto, é a tragédia que Girard (1998, p. 63) define como “o equilíbrio de uma balança: não a da justiça, mas a da violência”. A questão da diferença sexual, vale notar, também importa a Girard (1998, p. 179), que fala, por exemplo, no tema “da diferença sexual perdida”, e que em *As bacantes*, de Eurípedes, “entre os efeitos da crise sexual encontra-se certa feminilização dos homens assim como certa virilização das mulheres”. Mas obviamente essa leitura corre em sentido contrário à de Derrida, a começar pela pressuposição de uma normalidade perdida: não há aí, justamente, um pensamento do gênero em sua duplicidade disruptiva da distinção entre cultura e natureza.
- 6- Ou o riso e o gozo seriam, mais propriamente, respectivamente o *veículo* e o *efeito* da catarse cômica, pelo menos na perspectiva de Adriane da Silva Duarte

(2003, p. 11 e 20), que aponta “a indignação e a confiança como as emoções que possibilitam a eclosão do riso, o veículo da catarse” na comédia; emoções essas que corresponderiam simetricamente ao terror e à piedade na tragédia, sendo que ambas, indignação e confiança, seriam dirigidas aos antagonistas passíveis de punição, tendo a segunda a ver com o “sentimento de superioridade e imunidade” do espectador e do próprio herói cômico diante deles. Ao mesmo tempo, porém, o caráter e o destino positivos do herói permaneceriam no horizonte desses afetos, o que confere uma coesão admirável à proposta. Mas, como é inevitável, não faltam perguntas aplicáveis a esse arranjo (e muitas outras, certamente, a nosso desarranjo): por exemplo, se os sentimentos em questão podem corresponder em poder volitivo ao terror e à piedade; se a duplicidade mais marcada do objeto ou dos objetos da atenção ou fruição estética na comédia (o antagonista e o protagonista) não inviabiliza uma simetria direta com a tragédia no que tange aos efeitos sobre a plateia; finalmente, se a tentativa de distinguir algo peremptoriamente os campos ou gêneros afetuais em jogo não acaba por desmerecer sua dinâmica: pode-se argumentar, por exemplo, que a empatia para com o herói, da qual dependeriam o terror e a piedade, é que equivaleria, na tragédia, à confiança adversativa, no fundo uma espécie de *antipatia*, diante do antagonista cômico.

- 7- Em *A loucura de Hércules*, segundo Girard (1998, p. 57), o “sacrifício não é mais capaz de cumprir sua tarefa; ele aumenta a torrente de violência impura que não consegue mais canalizar. O mecanismo das substituições enlouquece, e as criaturas que deveriam ser protegidas pelo sacrifício tornam-se suas vítimas”.
- 8- Valendo notar, de passagem, que também no primeiro conto o motivo da animalidade se insere: embora mal ultrapassando os limites do título, a contiguidade entre a dama e o cachorrinho em questão também indicia a elasticidade da fronteira entre as ditas espécies, que são um gênero taxonômico, frequentemente postulada pela literatura.
- 9- Uma leitura antiedipiana – ou, mais propriamente antifreudiana – em chave desconstrutora e feminista talvez descobrisse ou enfatizasse isso na própria trilogia tebana, onde a morte de Édipo, a despeito de sua autoimolação, é menos trágica que as de Jocasta e Antígona. O destino das figuras femininas de Eurípedes também entraria nessa conta.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução de Italo Eugenio Mauro: São Paulo: Editora 34, 2009.
- ANDRADE, Mário. **Poesias completas**. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1987.
- ARISTÓFANES. **A paz**. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: INIC, 1984.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Cone Sul, 1998.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. O jogador generoso. In: **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 94-99.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BECKETT, Samuel. **Malone morre**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2014.
- BECKETT, Samuel. **O inominável**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BECKETT, Samuel. **Pioravantemarche**. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Gradiva, 1988.
- BECKETT, Samuel. **Molloy**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **La folie du jour**. Paris: Gallimard, 1973.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da Poesia. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Peguin; Companhia das Letras, 2021.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: MEC, 1972.

CAMUS, Albert. **A queda**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1979.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1957.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Peguin; Companhia das Letra, 2012.

DERRIDA, J. A lei do gênero. Tradução de Nicole A. Marcello e Carla Rodrigues. **Revista TEL**, v. 10, n. 2, p. 250-281, 2019.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, J. Devant la loi. **Philosophy and Literature**, Cambridge University Press, Series 16, p. 173-188, 1984.

DERRIDA, J. Duas palavras por Joyce. Tradução de Regina G. de Agostino. In: NETROVSKI, A. (Org.) **riverrun**: ensaios sobre James Joyce. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 17-39.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os demônios**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUARTE, Adriane da Silva. A catarse na comédia. **Letras Clássicas**, n. 7, p. 11-24, 2003.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

EURÍPEDES. **As bacantes**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EURÍPEDES. **As troianas**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2021.

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

GENETTE, Gérard. Genres, “types”, modes. **Poétique**, n. 32, p. 389–421, 1977.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao arquitecto**. Tradução de Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução de Maurício Mendonça Cardoso. São Paulo: Peguin; Companhia das Letras: 2021.

GORKI, Máximo. **A mãe**. Tradução de José Augusto. Moscou: Edições Ráduga, 1987.

HEGEL, Georg W. F. **Cursos de Estética**. (Vol. 4.) Tradução de Marco Aurélio Werke e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2007.

MAILER, Norman. **Os nus e os mortos**. Tradução de José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1974.

MORAES, Vinicius. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MUSIL, Robert. **O jovem Törless**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: RioGráfica, 1986.

NIZAN, Paul. **A conspiração**. Tradução de Vera Mourão. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

PAZ, Ravel Giordano. Vozes de Marx em Bakhtin e Derrida: à roda de uma polifonia espectral. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 68-81, 2010.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. São Paulo: Record, 1982.

REMARQUE, Erich Maria. **Nada de novo no front**. Tradução de Helen Rumjanek. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

SARTRE, Jean-Paul. **A idade da razão**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SHAKESPEARE, **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SÓFOCLES. **Trilogia tebana – Édipo rei, Édipo em Colono e Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein: o Prometeu moderno**. Tradução de Miécio Araújo Jorge Hanks. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

SIMON, Iumna Maria. **Uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

TCHEKHOV, Anton. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Tradução de Boris Schnaidermann. São Paulo: Editora 34, 1999.

TCHEKHOV, Anton. **As três irmãs**. Tradução de Maria Jacinta e Boris Schnaidermann. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

The article, divided into two parts, seeks to discuss and expose the critical productivity of an approach to literary genres through a spectrological or spectro-poetic perspective, outlined from the deconstructive work of Jacques Derrida. In the first part, we seek to substantiate the conditions of this approach, discussing the relationships between deconstruction, the field of literary studies and, particularly, the structuralist legacy in this field, which the philosopher addresses in the essay "Force and signification" from the book *Writing and difference*. We suggest, there, that a certain topological perspective, outlined in at least one of the essays in this book, but which Derrida develops especially in the later "Before the law", may be related to this legacy. Then, still in this part, we synthesize Derrida's reading of genres in the essay "The law of gender", built around a narrative by Maurice Blanchot and marked by the questioning not only of the distinctions between taxonomic concepts but also between culture and nature postulated by Gérard Genette; this questioning also lends itself, therefore, to the deconstruction of the boundaries between literary genres and other genres. In the second part, we undertake our main intention, mobilizing, among other deconstructive motives, the three meanings of the word "conjunction" that Derrida presents in the book-conference *Specters of Marx*, and which we propose to approximate – freely but within the scope of a possible pertinence – to the called three major literary genres. Indicating and eventually exploring these relationships around significant literary works, seeking to show how this spectrological approach allows the exposure not only of transits and collusions between genres, including beyond literary ones, but also the characteristics that are established in their mutual conjurations and exorcisms, under the aegis of a certain masculine, patriarchal and canonizing *ethos* incarnated in traditional epic, alongside the generic proliferations that displace, problematize, reconstitute, etc., this primacy.

KEYWORDS: Literary genres. Structuralism. Spectro-poetics. Deconstructive criticism. Patriarchy.

Recebido: 27 jun. 2024

Aprovado: 10 dez. 2024

DOI: 10.3895/rl.v26n49.18766

Como citar: GIORDANO PAZ, R. Da fecundidade (d)estruturante dos espectros: (es)conjurando gêneros na invocação de um três em um derridiano. *R. Letras*, Curitiba, v. 26, n. 49, p. 91-115, jul./dez. 2024. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autorial: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

